LBERT SERGEL

Dichtung und Dichter der Zeit

FOLGE · IM BANNE DES EXPRESSIONISMUS

830.9 S681D

LIBRARY
Concordia Teachers College
RIVER FOREST, ILL.

F 6790

vol. 2

CONCORDIA UNIVERSITY
PT401.S6 C001 V002
DICHTUNG UND DICHTER DER ZEIT LEIP
3 4211 000084011
WITHDRAWN

LIBRARY
Concordia Teachers College
RIVER FOREST, ILL.

LIBRARY
Concordia Teachers College
RIVER FOREST, ILL.

Im Banne des Expressionismus

Dichtung und Dichter der Zeit

Eine Schilderung der deutschen Literatur
der letzten Jahrzehnte

von

V. 2

Albert Soergel

Neue Folge
Im Banne des Expressionismus

*

Mit 342 Abbildungen

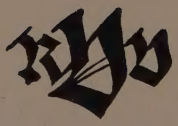
KLINCK MEMORIAL LIBRARY
Concordia Teachers College
River Forest, Illinois

Concordia Teachers College
LIBRARY
RIVER FOREST, ILL.

6. bis 10. Tausend

R. Voigtländers Verlag in Leipzig 1925

Verlagszeichen von
R. Voigtländers Verlag



Gezeichnet von
Professor **Rudolf Koch**

Copyright 1925 by R. Voigtländers Verlag in Leipzig
(An dieses englische Wort ist der Schutz gegen Nachdruck in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika geknüpft)
Druck auf holzfreiem Papier von der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig. Einband nach Entwurf von Erich Gruner
7415

57616

Meiner Frau

Auch dieses Buch ist geschrieben, um die Kluft zwischen Dichter und Leser zu verringern.

Legt man einen rein künstlerischen Maßstab an, so müßte man jedem so viel Raum gönnen, als sein Werk Aussicht auf Dauer hat. Man darf Werke dieser Zeit nicht nur so messen. Denn diese Zeit, an Anregern, Fragestellern reich wie kaum eine, an Rundem, Fertigem vielleicht ärmer als manche sonst nicht so fesselnde Zeit, wird immer wieder Betrachter locken; sie wird, Spiegelung einer Welt im Versinken und einer Welt im Werden, eines der reichsten Zeitalter bleiben.

Vielleicht vermißt der Leser in der Einzelwürdigung den einen oder anderen neueren Dichter. Mancher wird in der umgearbeiteten ersten Folge seinen Platz finden; andere, dem Fühlen des Verfassers sehr nahestehende, im Buche auch teilweise schon genannte, sind für eine Würdigung in einem anderen Zusammenhang vorbehalten. Darauf deutet auch manche Stelle des Textes hin.

Chemnitz, September 1925.

Albert Soergel

Vorbemerkung der Verlagsbuchhandlung

Die Bildausstattung der Neuen Folge des in der ersten in 60000 Abzügen verbreiteten Soergelschen Buches ist im gleichen Geiste erfolgt wie die der ersten. Wieder sollen die Beziehungen zwischen Dichtkunst und bildender Kunst gezeigt werden; wieder sind Bildnisse von Künstlerhand bevorzugt, photographische nur zugelassen, wo andere nicht zu haben waren; wieder sind Karikatur und Satire herangezogen worden. Ungleich zahlreicher als damals, sind inzwischen die Kunstwerke geworden, die unter den Einflüssen einer bestimmten Dichtung entstanden sind. Völlig neu ist aber der künstlerische Ausdruck dessen, was uns Deutsche im Weltkriege und in der Revolution bewegt hat, gewiß nicht einem Jeden genehm, aber für ein wahr-sein-sollendes Bild der gärenden Zeit unentbehrlich, selbst in Auswüchsen. Gerade die Zeit- und Flugschriften dieser Zeit gehören jetzt schon zu den Seltenheiten. Neu hinzugekommen sind ferner eine Anzahl von Handschriftproben besprochener Schriftsteller.

Daß die meisten Abbildungen kleiner als die Originale wiedergegeben werden mußten, wird man bei der Betrachtung von selbst merken; auf eine maßstäbliche Angabe der Verkleinerung ist mit Bedacht verzichtet worden.

So wird — wir hoffen es — das Bildwerk nicht nur als Bereicherung des Buches aufgenommen werden, sondern als eine innere Notwendigkeit. Denn Dicht- und Bildkunst wurzeln in der gleichen Volksseele, treiben aus diesem Nährboden heraus Blätter, Blume und Frucht.

Allen denen, die mir bei der Beschaffung des Bildwerks freundlich behilflich gewesen sind, danke ich auch an dieser Stelle, insbesondere der Direktion der Deutschen Bücherei in Leipzig. Daß manche Schriftsteller und Künstler eine Abneigung gegen Beantwortung von Briefen zu haben scheinen, sei hier nur erwähnt, um Lücken wenigstens zu erklären.

Leipzig, September 1925.

R. Voigtländer's Verlag

Inhalt

Seite

Einleitung und Entwicklungsübersicht . . . . . 1—5

Erstes Buch. Zum Expressionismus hin. Vorbereiter und Vorläufer

Einleitung. Das Doppelgesicht des Jahrzehnts 1900—1910 . . . . . 9—12

Erster Abschnitt. Erzähler

Erstes Kapitel. Auf der Suche nach dem neuen Menschen und dem neuen Sein
1. Hermann Conradis Adam Mensch . . . . . 13—15
2. Stanislaus Przybyszewskis Versuch einer Gestaltung der „reinen nackten Individualität" . . . . . 15—19
3. Johannes Schlafs Kampf gegen den Decadencemenschen . . . . . 19—25
4. Hermann Stehrs Seelenmensch . . . . . 25—38
5. Jakob Wassermanns Typenreihe neuer Menschen . . . . . 38—53

Zweites Kapitel. Auf der Suche nach der neuen Form und Gestalt
1. Julius Harts Lehre einer Kunst der Vision . . . . . 54—58
2. Paul Scheerbarts Traum einer antierotischen und kosmischen Kunst . . 58—65
3. Gustav Meyrinks Metaphysik des Diesseits und die Schöpfer seltsamer Geschichten (Hanns Heinz Ewers) . . . . . 65—73
4. Heinrich Manns Entwicklung vom Renaissancedichter zum mitteleuropäischen Demokraten . . . . . 74—85

Zweiter Abschnitt. Dramatiker

Erstes Kapitel. Lage um 1900 — Neue Aufgaben aus neuem Fühlen . . . 86—88
Zweites Kapitel. Ein Beispiel: Carl Hauptmann . . . . . 89—102
Drittes Kapitel. Auf dem Wege zu einem überzeitlichen Stildrama
I. Die romantische Lösung — Leidenschaft und Inbrunst statt Zustand
1. Herbert Eulenberg . . . . . 102—110
2. Wilhelm Schmidtbonn . . . . . 111—118

Viertes Kapitel. Auf dem Wege zu einem überzeitlichen Stildrama
II. Die klassische Lösung — Das Ringen um die dramatische Form — Beginn des Kampfes gegen die relativistische und psychologische Weltanschauung . . . . . 119—120
1. Paul Ernst . . . . . 120—140
2. Die Mitstrebenden (Samuel Lublinski, Emanuel von Bodman, Leo Greiner) . . . . . 140—144
3. Wilhelm von Scholz . . . . . 144—156

Fünftes Kapitel. Auf dem Wege zu einem überzeitlichen Stildrama.
III. Die traditionsfreie Lösung. Sprache der Erde
Frank Wedekind . . . . . 157—175

Sechstes Kapitel. August Strindberg . . . . . 176—204

Dritter Abschnitt. Lyriker

Erstes Kapitel. Die neuen Kräfte in der Lyrik . . . . . 205—208
Zweites Kapitel. Verzückung der Sinne — Sinnenmenschen
Alfons Paquet . . . . . 208—212
Drittes Kapitel. Verzückung der Seele — Traummenschen
1. Peter Hille . . . . . 212—219

Seite
2. Christian Morgenstern . . . . . 219—228
3. Alfred Mombert . . . . . 229—248
Viertes Kapitel. Die Dichter des Charon
1. Otto zur Linde . . . . . 248—261
2. Karl Röttger . . . . . 262—272
3. Rudolf Paulsen . . . . . 273—279
4. Hanns Meinke . . . . . 280—284
5. Rudolf Pannwitz . . . . . 284—298

Zweites Buch. Der Durchbruch.

Erster Abschnitt. Die Zeitseele und ihre Erscheinungsformen

Erstes Kapitel. Die jungen Menschen und ihre Welt . . . . . 301—357
Zweites Kapitel. Richtungen . . . . . 357—359
1. Aktivismus . . . . . 360—373
2. Expressionismus . . . . . 373—382
Drittes Kapitel. Geistige Grundlagen . . . . . 383—399

Zweiter Abschnitt. Lyrik und Lyriker

Vorbemerkungen . . . . . 400—401
Erstes Kapitel. Übergang — Versuchter Ausgleich — Entwicklung ohne Abbruch
1. Ernst Lissauer . . . . . 402—415
2. Leo Sternberg . . . . . 415—425
Zweites Kapitel. Abbruch — Propheten des Chaos und einer neuen Zeit
1. Georg Heym . . . . . 426—430
2. Georg Trakl . . . . . 430—433
3. Ernst Stadler . . . . . 433—437
Drittes Kapitel. Einzelgänger
1. Else Lasker-Schüler . . . . . 437—443
2. Theodor Däubler . . . . . 444—457
3. Albert Ehrenstein . . . . . 457—462
Viertes Kapitel. Von der Einsamkeit zur Gemeinschaft — Vom Ich zum Du — Vom alten, vergänglichen zum neuen, ewigen Ich
1. Armin T. Wegner . . . . . 462—470
2. Paul Zech . . . . . 471—480
3. Franz Werfel . . . . . 481—500
Fünftes Kapitel. Spiegelung von Krieg und Revolution
Vorbemerkungen . . . . . 500—502
1. Walter Flex . . . . . 503—507
2. Josef Winckler . . . . . 508—520
3. Jakob Kneip . . . . . 521—525
4. Karl Bröger . . . . . 525—531
5. Heinrich Lersch . . . . . 531—538
6. Gerrit Engelke . . . . . 538—541
7. Max Barthel . . . . . 541—546
8. Alfons Petzold . . . . . 546—551
9. Kriegslyrik der „Aktion" . . . . . 551—553
1. Ludwig Meidner . . . . . 553—558
2. Wilhelm Klemm . . . . . 558—562
10. Johannes R. Becher . . . . . 563—571
Sechstes Kapitel. Revolutionäre der Seele
1. René Schickele . . . . . 571—578
2. Alfred Wolfenstein . . . . . 579—585
Siebentes Kapitel. Abstrakte Lyrik — Sturm und Sturmdichtung
1. Allgemeines . . . . . 585—589
2. Sturmlehre . . . . . 589—601
3. August Stramm . . . . . 601—606
4. Herwarth Walden . . . . . 606—609
5. Mitarbeiter — Kurt Heynicke . . . . . 609—615
6. Kritik . . . . . 615—623
Achtes Kapitel. Satyrspiel nach der Tragödie — Dada! . . . . . 623—634

Seite

Dritter Abschnitt. Drama und Dramatiker

Erstes Kapitel. Dramenform und Bühnenbild . . . . . 635—644
Zweites Kapitel. Zeitspiegelung — Virtuosen der Form — Politische Komödie und Denkspiel
1. Carl Sternheim . . . . . 644—661
2. Georg Kaiser . . . . . 661—690
Drittes Kapitel. Ichspiegelung — Seele als Ausdruck — Dichtung als Sendung und Prophetie
1. Reinhard Johannes Sorge . . . . . 690—697
2. Paul Kornfeld . . . . . 697—706
Viertes Kapitel. Junge Menschen
1. Walter Hasenclever . . . . . 706—716
2. Hanns Johst . . . . . 717—728
Fünftes Kapitel. Wiener Halbexpressionismus
Anton Wildgans . . . . . 729—735
Sechstes Kapitel. Angstträumer und Gottsucher
1. Oskar Kokoschka . . . . . 736—741
2. Ernst Barlach . . . . . 742—747
Siebentes Kapitel. Krieg und Revolution im Drama
1. Krieg und Drama. Reinhard Goering . . . . . 747—755
2. Revolution und Drama. Ludwig Rubiner . . . . . 756—761
3. Von Herbert Kranz bis Ernst Toller . . . . . 761—775
Achtes Kapitel. Mythus von neuer Welt
Fritz von Unruh . . . . . 775—795

Vierter Abschnitt. Erzählung und Erzähler

Erstes Kapitel. Vorbemerkungen . . . . . 796—798
Zweites Kapitel. Vom Gegenwartsbild zum zeitlosen Sinnbild
Adele Gerhard . . . . . 799—805
Drittes Kapitel. Gläubige Metaphysiker
Max Brod . . . . . 805—811
Viertes Kapitel. Glaubenslose Metaphysiker
1. Gustav Sack . . . . . 812—819
2. Gottfried Benn . . . . . 820—827
Fünftes Kapitel. Flucht in das Abenteuer und die Wandlung . . . . . 827—828
1. Kasimir Edschmid . . . . . 828—839
2. Klabund . . . . . 840—852
Sechstes Kapitel. Einkehr und Umkehr — Predigt vom neuen Menschen — Weg in die neue Gemeinschaft
Leonhard Frank . . . . . 853—859
Siebentes Kapitel. Auf dem Wege der Groteske aus dem Reiche der Lehre in das Reich der Dichtung 859
1. Friedländer-Mynona . . . . . 860—865
2. Franz Kafka . . . . . 865—871
Achtes Kapitel. Zu einem neuen Naturalismus hin
Alfred Döblin . . . . . 871—885
Namenverzeichnis des Textes . . . . . 886—894
Verzeichnis der mit Arbeiten vertretenen Künstler und photographischen Anstalten . . . . . 895—896

Druckfehler

S. 228 Die beiden letzten Verse sind umzustellen
S. 329 Zeile 10 von unten lies Umgeheuer statt Ungeheuer
S. 364 Zeile 16 von unten lies Cézanne statt Cézannes
S. 401 Zeile 15 von oben lies Victor statt Georg
S. 440 Zeile 20 von unten lies Rudolf statt Robert

Einleitung – Entwicklungsübersicht

Grundforderungen des Expressionismus

Aus Gärungen unverständlicher oder mißverständlicher Art — vereinzelt bereits sichtbar um 1900 und gar früher — klärt sich zwischen 1910 und 1920 aus einem neuen Seelenzustande eine Kunstauffassung und -übung, für die sich — manche andere Strömungen mitbezeichnend — der Name Expressionismus durchsetzt. Ein im ganzen glückliches Wort, das klar den Gegensatz der neuen Kunst zur naturalistisch-impressionistischen Tatsachen- und Stimmungskunst wie zur ästhetisch-neuromantischen Phantasiekunst, ebenso den Gegensatz zu Zola wie zu Hofmannsthal spiegelt: einst Eindruck von außen, nun Ausdruck des Innern; einst Wiedergabe eines Naturausschnitts, der Stimmungsgefühle erweckt, nun Erlösung von einer seelischen Spannung, für die alle Außendinge nur Zeichen sein können, ohne an sich etwas zu bedeuten oder gar hingeschrieben zu sein zur Erkenntnis einer äußeren Welt; einst darum demütiges Lauschen auf die Sprache des Gegenstandes, nun „persönliches Auflösen des Gegenstandes in der Idee, um von ihm sich zu befreien und in ihr sich zu erlösen"; einst Lust am Objekt, die erklärt und verklärt, nun Qual, die verwandeln muß, will der Mensch leben. Der ewige Zustand weiche, so fordert man, der ewigen Tat, der kühle Betrachter dem glühenden Bekenner und Diener an einer heiligen Sache, der Dichter dem Politiker, Beschreibung und Rede dem Pathos, sei's selbst dem Schrei; Erde und Natur weiche Geist, All, Gott, der Positivismus der Metaphysik, das Rationale dem Irrationalen, die Logik der Mystik, das Verstehen dem Werten, das Können dem Wollen, der Gesinnung, die Form dem Gehalt, die Gesellschaft der Gemeinschaft, der logische und psychologische Mensch dem beseelten, das Ich dem Du und Einander, der Mißtrauische dem Vertrauenden! Denn: „Der Mensch ist gut!" „Der Mensch ist die Mitte der Welt." „Die Welt fängt im Menschen an."

Das junge Geschlecht und seine Stellung zu Gegenwart und Vergangenheit

Im jungen Menschen natürlich! Wieder löst ein junges Geschlecht, das zwischen 1880 und 1890 geborene, das ältere, um die sechziger Jahre geborene, ab, wieder Söhne die Väter, wieder eine neue die alte Zeit. Aber diese Jugend fühlt und möchte beweisen: es ist eine Ablösung grundsätzlich anderer Art als 1880, 1840 oder 1800. Diese künstlerische Revolution geht vor einem bedeutenderen Welthintergrunde vor sich, hat eine ganz andere seelische Wetterlage als Voraussetzung, ist nur eine der Erscheinungsformen eines seelischen Weltwettersturzes. Immer stand früher auch Jugend auf gegen das Alter, drängte aber im Grunde immer nur weiter in der Wegrichtung, die die Väter und Ahnen seit fast vier Jahrhunderten geschritten. Dieses Mal aber ist der Blickpunkt geändert. Unmöglich, sagt diese Jugend, ist ein Anknüpfen, wertlos jede Vergangenheit, eine Schmach die Gegenwart, Aufgabe von heute darum „Abbruch und brückenloser Beginn". Bewiesen das nicht jedem, der es 1910 noch nicht ahnte, wie die jungen Lyriker Georg Heym oder Gottfried Benn, denen die Zeit Alpdruck ward und Alptraum, dann die Jahre 1914 bis 1918, wo die alte Welt, die Schöpfung

Einleitung Entwicklungsübersicht

der Väter, in Trümmer zerfiel? War das nicht auch Gericht über die Revolution der Väter, die künstlerische Bewegung der achtziger und neunziger Jahre, die dies Ende nicht hatte verhindern können? Diese naturalistische Revolution der Väter setzte eben — meinten die Jungen — nur eine falsche Entwicklung fort; unsere stürzt sie. Jene ist Ausgang, letztes Glied einer Entwicklung, die vor hundert Jahren oder vor vierhundert schon eingesetzt hatte, begonnen hatte, als im Zeitalter des Humanismus die Welt anfing meßbar und wägbar zu werden; unsere Revolution will neuer Anfang sein. Jene begleitet der siegreiche Einzug der Naturwissenschaft ins Leben, in Wissen, Fühlen, Glauben, Wirken, der europäische Aufstieg der Industrie und Technik, eine Naturbewältigung ohnegleichen; uns aber enthüllt der Abschluß dieser Zeit, der Zusammenbruch Europas im Weltkriege, diese vermeintlichen Großtaten als Geistvergewaltigungen ohnegleichen. In den Abgrund darum mit dem Götzen Wissenschaft und seinem Anbeter, dem Kopfe, dem Hirn, in den Abgrund mit Verstand und Vernunft; hört auf die Propheten aus Norden oder Westen, auf Strindberg oder Claudel! Weg auch mit der Herrschaft des Kausalitätsgesetzes in der Dichtung, weg auch darin mit der materialistischen Wissenschaft von der Seele, der Psychologie; weg auch mit der Logik in der Sprache, weg mit all ihren nur logisch verknüpfenden Teilen, wie Artikel und Kopula! Wie überall, auch hier: Lernen können wir nur vom Neger oder vom Kinde! Lernen reines, unmittelbares Sein, werden, der man ist.

Richtungen

Freilich: so einfach solche Grundlinien scheinen, so wenig lassen sich einerseits alle jungen Kräfte auf sie festlegen, so verschiedenartig sind andererseits die Phantasie- und Gedankenwerke, die man mit ihnen errichten kann. Da haben einerseits neben Kultur- und Zivilisationsverächtern auch solche Platz, die, wie die Futuristen, aus einer gesteigerten Anwendung aller neuen technischen Möglichkeiten eine neue Kunst erhoffen; da kann Alfred Döblin den hoffärtigen Verächtern der Naturwissenschaften ein „Mehr Naturwissenschaften!“ zurufen. Da gibt es andererseits neben einem westlich gerichteten Expressionismus einen östlichen, neben einer politisch-aktivistischen Gruppe eine mystische und abstrakte, neben einer internationalen, die nach dem neuen Menschen ruft, eine deutsche, die nach dem neuen *deutschen* Menschen verlangt. Diese Gruppen sind auch nicht wie in der gleichzeitigen Entwicklung der neueren Malerei, wo sich deutlich die Münchner Gruppe des „Blauen Reiters“ von der Dresdner Gruppe der „Brücke“ abhebt, räumlich genau zu scheiden. Mag die Prager Gruppe mit Meyrink, Brod und Werfel mehr östlich, mystisch gerichtet sein, die in der Berliner „Aktion“ gesammelte Gruppe mehr „aktivistisch“ politisch, so ist Berlin doch auch der Ausgangspunkt für die Dichter des „Charon“ und des „Sturms“, also für einen metaphysischen Expressionismus nordisch-germanischer und einen abstrakten internationaler Prägung.

Ablauf der Bewegung. Der erste Hauptstoß

Zeitlich füllt die neue Kunstbewegung in der Hauptsache das Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920. In zwei Hauptstößen bricht sie durch. „Manifeste“ und „radikale Strophen“ „apokalyptischer Jünglinge“ leiten sie ein; Kurt Hiller schließt sie in Berlin zu neuen Vereinigungen, wie dem „Neuen Klub“ oder dem „Gnu“ zusammen, sammelt ihre Verse 1912 im „Kondor“; Franz Pfemfert schart sie um die „Aktion“, Alfred Richard Meyer um die „Bücherei Maiandros“ oder seine „Lyrischen Flugblätter“, Paul Zech um „Das neue Pathos“, in Heidelberg Ernst Blaß um „Die Argonauten“, um den „Saturn“ Hermann Meister, der in der Sammlung „Flut“ auch eine erste „Anthologie der jüngsten Belletristik“

bringt; in München verheißen zwei Zeitschriften von F. S. Bachmair „Die Revolution" und die „Neue Kunst". Aber die Dichtungen spiegeln namentlich im Anfang oft in der Form, im Rhythmus zumal, die Welt Georges und Rilkes, über die sie doch hinausdrängen. Nicht umsonst heißen die neuen seit 1910 und 1911 in Berlin erscheinenden Zeitschriften von Dauer „Der Sturm" und „Die Aktion". Neben sie treten als die dritte wichtigste Zeitschrift der neuen Jugend die seit Herbst 1913 in Leipzig erscheinenden „Weißen Blätter". In Däublers dreibändigem Epos „Das Nordlicht" (1910), in Otto zur Lindes „Gesammelten Werken" (1910/11), in Werfels Dichtungen („Wir sind", 1913), in den Versen Heyms, Trakls, Stadlers, Benns, Stramms, in dem dramatischen Werke Sternheims, in Sorges „Bettler" (1912) und Kaisers „Bürgern von Calais" (1914) erscheint die vielstimmige Sehnsucht der Zeit mit ihrem Ja und ihrem Nein künstlerisch am nachdrücklichsten, klarsten oder reinsten verkörpert. Schon setzt sich für die neue Bewegung ein junger großer Verlag (Kurt Wolff) ein, schon gibt seine seit 1914 erscheinende „Bücherei" „Der jüngste Tag" eine erste Übersicht über die Hauptstützen der neuen Kunst.

Der zweite Hauptstoß

Den zweiten Hauptstoß, der mit Hasenclevers „Sohn" 1914 schon eingesetzt hatte, hemmt zunächst der Krieg. Der Radikalismus der Jugend unterliegt strenger Zensur. Gezwungenermaßen wird die „Aktion", ursprünglich eine „Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur", für Jahre eine rein literarische Zeitschrift; die „Weißen Blätter", seit 1915 von René Schickele geleitet, erscheinen von Zürich aus, Sprachrohr für die neue Jugend der Becher, Ehrenstein, Leonhard Frank, Rudolf Leonhard, Wolfenstein, Hasenclever, Rubiner. Je mehr mit dem Fortgang des Krieges der revolutionäre Gedanke an Boden gewinnt, um so ungestümer bricht die gestaute Bewegung durch, bis dann die Jahre 1918 und 1919 die Hochflut bringen. Eine Fülle von meist kurzlebigen Zeitschriften, im Titel schon leuchtend wie Fanale, und neue Verlage künden den Durchbruch. Neben die Bücherei des „Jüngsten Tages" tritt „Die neue Reihe" mit alten und neuen Namen. Seit 1914 ist der Durchbruch auch in der Form sichtbar: seit Bechers „Verfall und Triumph" und Stramms Gedichten in der Lyrik; immer mehr weicht das analytische Drama der jüngsten Vergangenheit der neuen Form der „synthetischen" Bilderfolge: Strindberg gab das Beispiel. Zugleich sucht die Bewegung, die ursprünglich lyrisch-ekstatisch war, monologisch auch im Drama — in Monologen erholte man sich von der nüchternen Sachlichkeit oder breiten Psychologie der letzten Jahrzehnte — auch die Erzählung zu erfassen. So treten an die Seite neuer Lyriker und Dramatiker — Fritz v. Unruhs, Goerings, Kornfelds — mit Leonhard Frank, Benn, Kafka, Edschmid, Döblin auch neue Erzähler. Die Jahre 1919 und 1920 bedeuten Abschluß und Neubeginn. In den vorbildlichen Sammelbänden dieser Zeit, in der von Kurt Pinthus 1920 zusammengestellten „Symphonie jüngster Dichtung" „Menschheitsdämmerung", der von Rudolf Kayser 1921 herausgegebenen „Anthologie junger Lyrik" „Verkündigung", den von Ludwig Rubiner 1919 gesammelten „Dichtungen zur Weltrevolution" „Kameraden der Menschheit" ebenso wie in den von Max Krell 1921 herausgegebenen „Novellen an die Zeit" „Die Entfaltung" wird der Versuch gemacht, die neu gewonnenen wirklichen Werte aufzuzeigen. Eine Zeitschrift wie „Der Genius", der für die expressionistische Zeit das sein wollte, was der „Pan" für die impressionistische war, die beiden von Alfred Wolfenstein 1919 und 1920 herausgegebenen Jahrbücher für neue Dichtung und Wertung „Die Erhebung" bedeuten ebenso Rückblick wie Ausblick. Dramatische Gebilde, wie das dort ver-

Abschluß und Neubeginn

Einleitung Entwicklungsübersicht

öffentlichte Schauspiel von Alfred Brust „Die Schlacht der Heilande", das hier gedruckte Schauspiel Arnolt Bronnens „Vatermord" weisen bereits auf Neues. Nicht anders die von Wolf Przygode geleiteten Folgen „Die Dichtung". Der Expressionismus, der einst eine Geheimsprache für Eingeweihte zu sein schien, war binnen wenigen Jahren Mode geworden, Zeitgeschäftssprache des literarischen Marktes; sein heiliges Feuer, sein Rausch, sein Inbrunsttaumel ward in der Dada-Bewegung lächerlich gemacht; der Künstler, der Prophet, der Werte Schaffende ward zum jeden Wert verneinenden Hanswurst.

Die geistigen Grundlagen des Expressionismus

In der Zeit des Naturalismus war Theorie und Kritik das Schöpferische, Richtunggebende; sie schuf den Experimentalroman, den konsequenten Naturalismus. Anders jetzt: die Theorie begleitet die Entwicklung, leitet sie nicht, stützt sie, aber trägt sie nicht, begründet, aber gründet sie nicht, Charondichtung war *vor* Charontheorie. Edschmids berühmte Erörterungen über den dichterischen Expressionismus sind *nach* seinen grundlegenden Erstlingswerken, Kornfelds Ausführungen über den beseelten und den psychologischen Menschen *nach* der „Verführung" entstanden; nur bei den Auswüchsen der Bewegung, Versuchen bloß des Hirns, verkehrt sich das Verhältnis. Wie immer aber befruchten sich auch hier gegenseitig Wille und Werk. Im Anfang regen kräftig die Schriften an, die sich eigentlich mehr mit der neuen Bewegung in Malerei und Plastik auseinandersetzen: Kandinskys Buch vom „Geistigen in der Kunst", Wilhelm Worringers „Beitrag zur Stilpsychologie" „Abstraktion und Einfühlung" und seine „Formprobleme der Gotik". An die Stelle Taines tritt Bergson mit seiner Lehre von der schöpferischen Entwicklung. Begierig wird die Lehre Sigmund Freuds aufgenommen; seine Psychoanalyse löst als erste wirkliche Seelenforschung die alte dogmatische ab. Andern wird Martin Buber der Zungenlöser. Auch von Rudolf Steiners anthroposophischen Schriften gehen Wirkungen aus. Und forderte der neue Künstler vom Aufnehmenden ein Mitschwingen in seiner Ebene, ein Mitschaffen an seinem Werke, so hatten solche gefühlsmäßige Forderung zwei ältere, vor 1860 geborene deutschösterreichische Philosophen, Alexander Meinong und Edmund Husserl, mit ihren „Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie", zu den „Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens", mit ihren „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie", ihrer Lehre von der reinen „Wesensschau" bereits wissenschaftlich begründet. Zwischen 1915 und 1920 erscheinen dann die zusammenfassenden und abschließende Ziele setzenden Veröffentlichungen: Rubiners Sammlung glühender Aufrufe „Der Mensch in der Mitte" und seine „Dokumente der geistigen Weltwende" „Die Gemeinschaft", Hillers „Jahrbücher für geistige Politik" „Das Ziel" und Edschmids vielbändige Schriftensammlung „Tribüne der Kunst und Zeit".

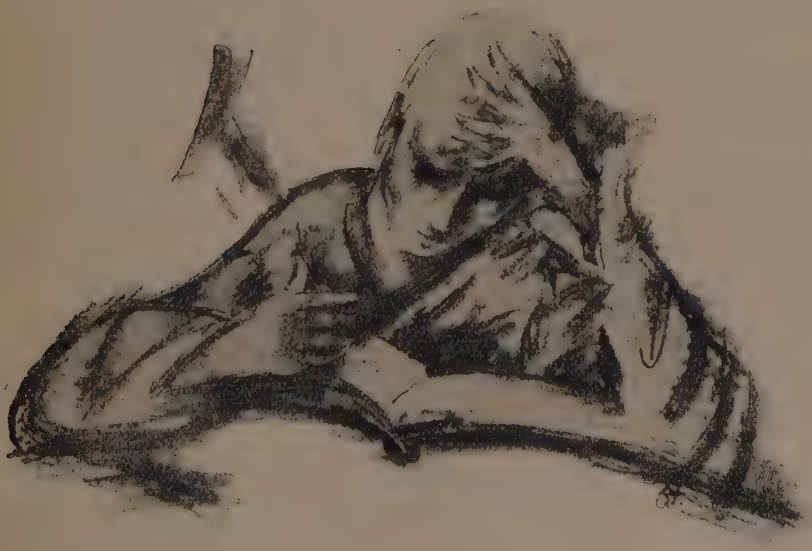
Weg der Darstellung

Die Darstellung freilich muß den umgekehrten Weg gehen, zeigen, wie auf der Grundlage anders gerichteten Sehens, Sehnens, Wollens, Wertens eine neue Zeit neue Dichtungen schafft, wie aus neuem Willen neues Werk ersteht. Vorher aber muß sie weiter ausgreifen, noch einmal zurückgehen in die Jahrzehnte vor 1910, um die ans Licht zu holen, die seltsam fremdartig in jenen Jahrzehnten wirkten, Vorbereiter, Vorläufer bereits jener Kommenden, die mit

---

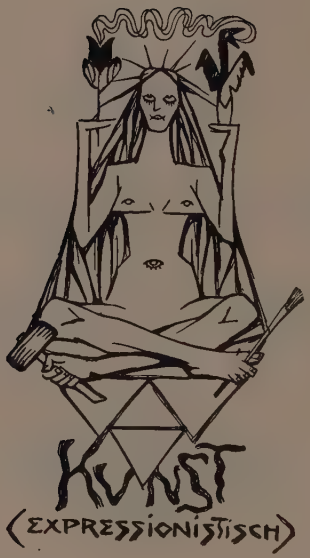
Das nebenstehende Bild ist eine Zeichnung von **Otto Th. W. Stein** in der Zweimonatschrift **Marsyas** Heft 6. Verlag von Heinrich Hochstim in Berlin zu dem Aufsatze **Zeitliche** und **zeitlose Kunst.**

sich eine Weltwende beginnen wollten. So wird die Darstellung den irrigen Glauben der neuen Jugend widerlegen, als ob die Jahrzehnte vor ihr seelenlose Zeiten ohne Erlöser gewesen wären, sie selbst getrennt wäre von jeder Überlieferung, unverwurzelt mit der Vergangenheit. Vielmehr wird klar werden, wie ganz allmählich, aber stetig, seit 1890 die Blickrichtung sich verschiebt, so daß sie gegen das Jahr 1915 um volle 180 Grad gedreht erscheint. So wird sich vor allem vor das schon gezeigte Bild des Jahrzehnts von 1900 bis 1910 ein neues schieben, neben das Vordergrundbild das Hintergrundbild oder Untergrundbild: wie jedes Jahrzehnt, so hat auch dieses ein zweites, selten nur erst auftauchendes Gesicht, in dem es zuckt von zukünftigem Schicksal.



Erstes Buch

Zum Expressionismus hin – Vorbereiter und Vorläufer



Nach Zeichnung von Leo Kainradl
(München) aus den „Meggendorfer Blättern"

Verlag von J. F. Schreiber,
München und Eßlingen.

Einleitung

Das Doppelgesicht des Jahrzehnts 1900–1910

Das heitere Vordergrundgesicht

Als 1922 der junge Dichter Heinrich Eduard Jacob bei Gelegenheit einer Würdigung Georg Heyms Rückschau hielt auf das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, sah er es in solchem Lichte:

Die Jahre 1900 bis 1910 sehen Deutschland auf der Höhe einer dichterischen Kultur, die man nicht vergleichen kann, ohne ein Jahrhundert zurückzugehen. Heißt dies, daß eine Iphigenie, ein Tasso — daß ein Goethe da ist? Aber ich sprach von einem Niveau. Es ist kein Goethe da — und doch: Woher stammen diese Iphigenien und diese Tassos? Eine Akademie von Dichtern ist da, die sich ergänzt. Der Qualität wird die Quantität hilfreich. Ein unvergeßliches Gesamtbild von Ruhe, Stärke, Anmut und Würde ist da, wie in der Dekade von 1800 bis 1810. Eine Mischung von Adel und Sinnlichkeit, von Dithyrambik und Schwere, von Charakter und Leichtmut, eine Flugkraft — und welch ein Können!

Wie schön ist aber auch das Leben! Wie glückhaft das Atmen! Die Technik, das dunkle Los noch hinterm Rücken verborgen haltend, scheint einzig geschaffen, die Wünsche einer vergeistigteren Sinnlichkeit zu befriedigen. Hunderttausend Jahre nach Daidalos lehrt die Maschine der Brüder Wright die Menschen das Fliegen. Mit Freunden, die in Paris oder Rom Vorlesungen hören, verknüpft uns das Telephon: ein halbstündiges Warten — und sie sind da. Im Münchener Hauptbahnhof harrt der Blitzzug, der auf den Brenner rauscht, aus Warnemünde stampft das Trajekt nach Gjedser. Für ein paar Zehnmarkstücke ist körperhaftes Italien da und das leibliche Schweden. Leichte Welt, reibungslose — welche Illusion von Kraft gibst du aus deinen so spielend gebrochenen Widerständen! Und bald wird vielleicht der elektrische Fernseher erfunden sein, dieser Traum der Liebe, durch den man eines Morgens aus dem Berliner November die Bläue des Ligurermeeres sehen kann oder die Geliebte in einer fernen Stadt! — Denn, ach die Frauen — wie schön sind die Frauen! Noch ist ihnen Hunger und Roheit fern. Noch sind sie nicht Krankenschwestern, nicht Tippfräuleins in Kriegsgesellschaften, nicht Munitionsarbeiterinnen und noch nicht Huren. Sie haben auch noch nicht die lästige Pflicht, in den Salons für Spartakistinnen oder Zionistinnen oder Deutschnationale gelten zu müssen. Sie sind ganz strahlendes Haar und schmelzende Wange. Sie lösen sich auf in einem Vers — in einem Vers ihrer Lieblingsdichter, der großen Dichter, und ihr eigenes Elixier geht wechselwirkend zurück in den Vers und macht ihn noch reicher.

Aber wer sind diese Dichter? Wer leitet die ästhetische Erziehung dieser Mädchen? Welche Frage. Ist es denn nicht ganz durchsichtig, daß die Daseinstage nur darum so blauen, weil Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke Gedichte schreiben? Wer beschattet die Süße mit der Erhabenheit, die Erhabenheit mit der Lust? Wer zeugt, daß die Akropolis jemals war und deshalb auch ist? Wer spricht uns an in Venedig? Wer mischt in einer dreifachen Phiole den Staub Hölderlins mit der Asche Novalis' und Shakespeares? Von wessen Lippen spricht der auferstandene Keats, in wessen Herzen begegnen sich Goethe und Baudelaire? Das ist George, das ist Hofmannsthal, das

Das Doppelgesicht des Jahrzehnts 1900–1910

ist Rilke. Das ist die Triade der Erben. Und welcher Erben! „Söhne sind die Erben, denn Väter sterben. Söhne stehn und blühn." Welche Geschmeidigkeit des Empfangens, welche Ehrfurcht vor dem Wert, welche Selbstzucht der Schau, welche Goldschmiedearbeit Tag und Nacht in Verantwortung über dem Erbteil. Hier ist Erbesein nicht mehr Verdächtigung — sondern eine stolze Tat. Wie im Weltbild des Anaximandros der glänzende Kristallhimmel den ganzen Kosmos, so umschließt das Lebenswerk dieser Drei das Fühlen, Erleben, die Sprech- und Denkweise einer ganzen Jugend. Dieses Lebenswerk, das im Jahre 1910 schon abgeschlossen vorliegt, in etwa dreißig Versbüchern.

Das düstere Hintergrundgesicht

Was Heinrich Eduard Jacob da zeichnet, ist das heitere Vordergrundgesicht dieser Jahre. Aber warum erschoß sich denn im November 1904 Walter Calé, wenn diese Zeit nur schön war, es nur beglückend war, Jünger jener Meister zu sein und ihre Lebensmelodie genießend und schaffend zu wiederholen? Weil seltener anfangs, häufiger später, schattenhaft zunächst, dann aber in immer deutlicheren Umrissen auftaucht ein anderes Gesicht, nicht nur jenes, von dem wir schon Züge kennen, nicht nur das Bild eines Jahrzehnts, das mit der Erweckung des Sinnes für Volk und Heimat, für heroische Formen und männliche Tugenden Kräfte sammelt zu einem Schutze dieser bedrohten Welt, sondern das Bild eines

Propheten des Untergangs

Jahrzehnts, das Kräfte sammelt zu ihrem Sturze. Es ist ein düsteres Gesicht, das von zeitlichen Fernbeben zuckt. Da gewinnen im Spiegel der Augen dieses zweiten Gesichtes auch die geliebten Meister von Anmut und Würde andere, die Jünger fast befremdende Züge. Da spricht George nicht mehr im Tempeltone zu wenigen, sondern in der Sprache der Menschen zur Gemeinschaft deutschen Volkes, wird der Dichter im „Siebenten Ring" und im „Stern des Bundes" manchem zum Schmerze Redner, Ethiker, Prophet, ein Verkünder von Armut, Not und Schande, der Künder des lohenden Weltabends:

zu spät für stillstand und arznei!
Zehntausend muß der heilige wahnsinn schlagen
Zehntausend muß die heilige seuche raffen
Zehntausende der heilige krieg.

Da stimmt inmitten einer verfeinerten Luxuswelt Rilke das Lied von der großen Sehnsucht nach Armut an als der Rettung aus unserer seelischen Not:

Aber der Reichen Tage sind vergangen,
Und keiner wird sie dir zurückverlangen,
nur mach' die Armen endlich wieder arm...

„Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen." Da hält — bedeutungsvoll! vorahnend! — Rilke aus der Seele eines russischen Mönches heraus Gericht über die mechanisierte Mammonszeit, setzt an Stelle Gottes als eines Königs einen Gott, der die Züge eines russischen Bauern mit dem Barte trägt, zerschlägt, was diese Zeit hat, ihre Kirche, ihren Staat, ihre Kronen, entlarvt die trügerisch verschönten großen Städte in ihrer Leere, prophezeit den Untergang dieser Eisenzeit wie den Anfang eines neuen Menschheitsseins, wo jeder unbegrenzt sich für den andern opfert:

Die Könige der Welt sind alt
und werden keine Erben haben.
Die Söhne sterben schon als Knaben,
und ihre bleichen Töchter gaben
die kranken Kronen der Gewalt.
Der Pöbel bricht sie klein zu Geld,
der zeitgemäße Herr der Welt
dehnt sie im Feuer zu Maschinen,

die seinem Wollen grollend dienen;
aber das Glück ist nicht mit ihnen.
Das Erz hat Heimweh. Und verlassen
will es die Münzen und die Räder,
die es ein kleines Leben lehren.

Und aus Fabriken und aus Kassen
wird es zurück in das Geäder
der aufgetanen Berge kehren,
die sich verschließen hinter ihm.

Das Doppelgesicht des Jahrzehnts 1900–1910

Alles wird wieder groß sein und gewaltig.
Die Lande einfach und die Wasser faltig,
die Bäume riesig und sehr klein die Mauern;
und in den Tälern, stark und vielgestaltig,
ein Volk von Hirten und von Ackerbauern.
Und keine Kirchen, welche Gott umklammern
wie einen Flüchtling und ihn dann bejammern
wie ein gefangenes und wundes Tier, —
die Häuser gastlich allen Einlaßklopfern
und ein Gefühl von unbegrenztem Opfern
in allem Handeln und in dir und mir.

Gestalten des Chaos

Da tauchen Gebilde auf, schon im Titel Boten aus einer dunklen Unterwelt, blutige Fackeln über Düsterem: schon 1902 ist Alfred Döblins „Schwarzer Vorhang" geschrieben, 1907 Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen" erschienen. Da ist das Leben nicht anmutig, würdig, schön, leicht und glückhaft das Atmen, alles ausgeglichen auf frei schwebender Wage, sondern da sieht Strindberg nirgends Halt; Wissen und Denken, Vernunft und Wissenschaft versagen, Glaube trägt nicht mehr, Hölle ist aufgetan, Leben ist ein schauriger Totentanz oder ein Gang nach Damaskus. Da quälen sich Schlafs Menschen hin zu einem dritten Reiche, mühen sich Wassermanns Gestalten in schwerem Ringen empor, wirken Maeterlincks Visionen weiter, brennen Pippa und Quint in neuer Sehnsucht. Da erscheint im Spiegel Wedekindschen Schauens und Gestaltens alles Wirkliche in grausamer Verzerrung, ein düsteres Schemenspiel ungebändigter Triebe nach Lust, Macht, Ruhm, Geld; da geistert Lulu durch die Welt, verdorben und verderbend, mordend und gemordet, eine Lustgierige, die dem Lustmörder erliegt; welch eine Welt, wo der wahre König auf der Elendenkirchweih als ein genialer Hanswurst beklatscht wird! Da tut Heinrich Mann ein Panoptikum auf, wo die Menschen dieses Jahrzehnts sich ausgestellt sehen als Mißgeburten, eine widerliche Gesellschaft, schamlos, reif zum Untergange, um den sie sich in tollem Hexensabbat herumzulügen glauben. Da ist die Frau nicht strahlendes Haar und schmelzende Wange, sondern da steht sie, wie schon in den Satansvisionen des Jahrzehnts vorher, in des Frühexpressionisten Stanislaw Przybyszewski schauerlichen Gesichten am Pranger: Pforte der Hölle und Lockspeise des Satans, ein Wesen, das am besten ausgelöscht würde. Da ist die Sprache nicht mehr das Edelmetall, das Goldschmiede mit zärtlicher Hand bearbeiten, sondern bereits wie hier chaotisches Feuer oder wie bei Wedekind ein unbedeutendes Nebenher, das sich in Büchern aufgebläht und die Welt verfälscht hat; es kündet sich die Zeit an, wo man den ergötzlichen Versuch macht, das Papierdeutsch mit Zeitungspapierdeutsch, Satan mit Beelzebub auszutreiben.

Flug in neue Welten

Da ist aber auch ein Hochflug in andere Reiche, als in die selbst einer „vergeistigten Sinnlichkeit". Da zeichnet Carl Hauptmann in „Einhart, dem Lächler" (— der Expressionist Otto Müller, sein Neffe, ist gemeint —) einen ganz anderen Künstlertyp. Da schwebt Scheerbart eine antierotische Kunst vor,

zu befriedigen auf anderen Sternen. Ins All lockt von der Erde weg Mombert, Sehnsucht erweckend nach dem Denker, dem Sonnegeist, Aeon, dem Ewigen. Gedankliches, das lange verbannt war, lockt zur Versinnlichung: ehe ein Zeitalter nach einer abstrakten Kunst rufen wird, stellen Dichter die Abstrakten dar, nicht als Verblasene, sondern als Glühende von einer anderen Leidenschaft als der zum Sinnlichen. Amor Dei predigt Kolbenheyers Spinozaroman, amor Dei liest man aus Dostojewskis ganzem Werke heraus: der Name des Ewigen, den ein ganzes Geschlecht auszusprechen sich fast schämte, wird wieder genannt, bald wird er — leider! — auf jeder Seite stehen. Und da steht einer auf, der löscht wieder einmal vorahnend, daß eine Zeit kommt, wo sich niemand mehr daran hängen darf, das Wort aus, vor dem alle noch knien, das Wort Glück: es ist ein Bekenntnis zu einem Menschentum niederen Ranges, die Frage nach dem Glück überhaupt zu stellen. So urteilt Paul Ernst, der, Forderungen des nächsten Jahrzehntes vorwegnehmend, das Ethische betont, aus der Welt der Werte den Relativismus verbannen will, von tiefem Mißtrauen gegen eine Welt erfüllt, die alles versteht, alles erklärt, alles ernüchtert, in der Seele das Bild einer Welt, die Form ist. Und auf anderer Seite wendet Otto zur Linde sich ab von einem Weltbild, das aus dem tiefen Gefühl, wenigstens vier Jahrhunderten verpflichtet zu sein, entstanden ist. Dieser Zeit Ende fühlend, sich aber bereits als ersten Künder eines neuen Weltbilds, jubelt wie je ein späterer Expressionist schon der Charon: Anfang! Anfang! Anfang!

So haben alle diese Dichter mit irgendeinem Teile ihres Wesens, manche schon fast mit ihrem ganzen, Fühlung oder Anteil an dem Reiche, das man nach einem oder zwei Jahrfünften verkünden wird. Diesen in ihrer Zeit Fremden, meist kaum Beachteten, später erst Wirkenden, manchmal heute schon wieder Vergessenen gelten, soweit sie nicht schon gewürdigt werden mußten, die nächsten Blätter. Sie sind es, die zu gleicher Zeit Erzählung, Drama und lyrisches Gedicht mit neuem Geiste erfüllen, dabei manchmal die alte Form übernehmen, manchmal sie schon sprengen: Künder bereits eines neuen Gehaltes und einer neuen Form.

Nach Zeichnung von Leo Kainradl (München) aus den „Meggendorfer Blättern"

Verlag von J. F. Schreiber, München und Eßlingen.

Erster Abschnitt

Erzähler

Erstes Kapitel

Auf der Suche nach dem neuen Menschen und dem neuen Sein

1. Hermann Conradis Adam Mensch

„Adam Mensch"! Klingt das nicht wie der Titel eines Dramas aus dem Jahre 1918, wo man nichts sein wollte als Mensch? Aber das Werk ist ein Roman, dreißig Jahre älter, und stammt, wie schon erwähnt, von Hermann Conradi, dem unglücklichen Frühnaturalisten oder Früherpressionisten, je wie man will. Denn auch so kann uns heute Conradi, der Erzähler, der Schöpfer der „Phrasen" und des „Adam Mensch", erscheinen, ein erster zunächst noch versinkender Kämpfer. Aus dem eigenen Erlebnis der Loslösung von allen Gesetzen und Vorurteilen, aus der eigenen Erfahrung eines hilflosen Schwimmers, der sich aufs hohe Meer hinausgewagt und das alte Land nicht mehr, das neue noch nicht sieht, und der nur immer sich von neuen Wellenbergen neuer Ideen und neuer Kräfte überspült fühlt, — aus dem Bewußtsein eigener Kraft und eigener Schwäche, eigenen Wertes und eigenen Unwertes, aus seiner eigenen auf Gegensätze gestimmten Seele heraus erhebt Conradi die Forderung: der moderne Künstler muß „die Gegensätze" der Zeit in ihrer ganzen tragischen Wucht und Fülle, in ihren herbsten „Äußerungsmitteln" empfinden und „voll Inbrunst und Hingebung versuchen, die verschiedenen Stufen und Grade des Sichabfindens mit dem ungeheueren Wirrwarr der Zeit schöpferisch zum Ausdruck zu bringen". So errechnet er Menschen, die sich wie er zwar befreit haben von den Folgen einer Erziehung in Phrasen, trotz alledem aber im Wirrwarr der Zeit nicht ein noch aus wissen, sich für Erwählte der neuen Zeit halten und doch im Grunde nur ihre Opfer sind, im „Alltag mit seiner ganzen grausamen Kleinlichkeit" untergehen, im „Kleinen und Kleinlichen", im „Gemeinen, Gemeinsamen und darum Alltäglichen", das alle „überkrustet, einschichtet, verdorren und verstummen läßt", untergehen. In den „Phrasen" heißt dieser fragwürdige Übergangsmensch Heinrich Spalding, die erste deutsche jener konstruierten Romanfiguren, die sich selbst sehr wichtig nehmen, auf ihr Wissen, ihre Erfahrung, ihre Seelenkenntnis, ihren Scharfblick stolz sind, deren ganzes geistiges Leben eine einzige fortgesetzte Selbstbeobachtung ist, die unaufhörlich

Adam Mensch

Der Held

Das Bild Hermann Conradis.

Von Mena ***
(Leipzig.)

Halt — was ist das — da kommt mir eine Gestalt — nein — ein Haupt entgegen, so eigenartig packend — voll der Gegensätze und doch so harmonisch — mattblaue Augen mit erweiterter Pupille schweifen

unstät umher, dabei wechselt jeden Augenblick der Ausdruck um den Mund. Die unter dem großen, runden, etwas zurückgeschobenen Schlapphut hervorblinkende Stirn zeigt tiefe Denkerlinien. Das blasse, feine Antlitz, das der ersten Jugend Gepräge mit dem des reiferen Mannesalters verschmilzt, verändert blitzschnell den Ausdruck durch das Wechselspiel dieser Linien, welche kommen und verschwinden wie die hochgehenden Wogen des Bergsees — — — nicht fest eingegraben wie die unauslöschlichen Furchen dort oben im Granit der Bergriesen. Rötlich goldblondes, kurzes Haar, in welchem

Nachbildung einer Seite aus der Zeitschrift „**Die Gesellschaft**". Herausg. von **M. G. Conrad** und **Karl Bleibtreu**. 1890. Verlag von Wilh. Friedrich in Leipzig.

sich begrübeln, jedes Gefühl zergliedern; ihre Erlebnis- und Erkenntnissphäre aber ist das Café, die Kneipe, das Freudenhaus mit ihren Erregungen durch Alkohol, Nikotin und Weiber. In „Adam Mensch" aber heißt dieser fragwürdige Charakter symbolisch Dr. Adam Mensch. Er ist, so heißt es im Roman, Conradis Adam Mensch

„unberechenbar in seinen Stimmungen, in seinen Neigungen und Launen; zersplittert in seinen Kräften; unbeständig, flackernd in ‚erotischen Fragen', in der ‚Leidenschaft' satt und unbefriedigt zugleich; müde, todtmüde — und begeisterungsfähig wie ein Jüngling, der soeben mannbar geworden ist; angefressen von dem Skepticismus seiner Zeit; unklar und wechselnd in seinen Bestrebungen; radical in seinen Anschauungen; und wieder über Alles bornirt, einseitig, engherzig, intolerant, besonders hinsichtlich mancher gesellschaftlicher Formen und Gewohnheiten; — der Volksseele mitunter in Allem so nahe und dem dargestellten Volke selber zumeist in Allem so fern, so fremd; auf sich neugierig, über sich erstaunt und seiner selbst überdrüssig; nicht wissend: Warum das Alles? Wozu? Wohin mit dem Allen? Wo hinaus? Oder wo hinein? — Oft deklamatorisch, pathetisch, agitatorisch; oft ironisch, cynisch, gezwungen geistreich, selten ‚normal', selten schlicht, einfach, gewöhnlich, mittelmäßig, mittelhoch oder mitteltief —: also war es im Allgemeinen bestellt um Adam Mensch — um diesen ‚Menschensohn'" ...

Im übrigen ist Adam Mensch Heinrich Spaldings echter Zwillingsbruder, genau so anmaßend, eitel, faul, launenhaft, nur noch greisenhafter, verwelkter, unnatürlicher in seiner sinnlichen Gier. Eine in Redensarten und Herkommen erstarrte Welt wird als Fratze entlarvt, aber keine neue gezeigt. Vielleicht, daß Conradi das wollte, daß ihm vorschwebte, was er in den „Liedern eines Sünders" in die Verse faßte:

Was mir die Brust so wundermächtig schwellt,
was mich durchzuckt in ungestümem Fühlen:
Das ist: daß ich zu neuen Heilsasylen —
Daß ich gelandet bin zu einer neuen Welt!

Jedoch man merkt davon nichts. Künstlerisch aber lassen die Werke in einem seltsamen Zwiespalt. Als naturalistische oder psychologisierende Gebilde entgleiten sie einem unter den Händen. Für die Wesensart der Gestalten, die doch als Psychologen sich fühlen, fehlt jede Begründung. Aber es scheint unbewußte Absicht darin zu liegen, daß wir zum Beispiel nicht erfahren, warum die Helden so fragwürdig werden mußten, daß die Geschehnisse auf psychologische Begründung keinen Anspruch machen, daß die Personen, die sich um die Hauptpersonen gruppieren, wahre Karikaturen sind, daß auch die Sprache zu Übertreibungen, Übersteigerungen neigt, ein fünfzehnjähriges Bauernmädchen etwa einen „in erzener Gliederzusammengeschmiegtheit kraftverrammelten Leib" hat, ein struppiges, borstiges Haar „mit seinen harten, glasigen, ausgedörrten Spitzen gleichsam der Luft in den Zähnen herumstochert". Das alles weist irgendwie zwei bis drei Jahrzehnte voraus. Das Werk

2. Stanislaus Przybyszewskis Versuch einer Gestaltung der „reinen nackten Individualität"

Vom Standpunkte der neunziger Jahre aus gesehen ist das erzählende Werk Hermann Conradis eine erste Auseinandersetzung mit den Mächten der sogenannten Decadence, von unserem Standpunkte aus gesehen aber auch eine

Przybyszewski

erste Auseinandersetzung mit den Mächten, deren Bezwingung der Expressionismus ist oder sein will. Ein Jahrfünft später unternimmt denselben Versuch — wieder mit unzureichenden Mitteln — der Deutschpole Przybyszewski.

Seine Welt und die Art ihrer Darstellung

Auch er ist heute fast vergessen. Denn nur wie eine Spukgestalt schon ferner Erinnerungen wirkt heute Stanislaw Przybyszewski (geb. 1868 in Lojewo in Posen), der in der Mitte der neunziger Jahre das literarisch junge und namentlich jüngste Berlin mit seinen mystisch-brünstigen Visionen ängstend bannte, eine kurze Berühmtheit als der „deutsche Sataniker", als der Naturalist der „nackten Seele" genoß. Erinnerungen an gequälte, geängstigte, entsetzte, vom Fieber und von Krämpfen geschüttelte Schemen tauchen wieder auf, Erinnerungen an sinnlich weiche, oft übersteigerte Worte, aber auch an eine verrenkte Sprache, an einen tollen Wirbeltanz von Gleichnissen, an ein Bild wie das von der Sonne, die sich „mit gellen Stößen in die Augen keilt", an einen Satz wie: „Die explodierenden Gedanken warfen sich in parabolischen Kurven empor und zerrissen in sprühender Rutenschwingung die Luft." Daneben jedoch Erinnerungen an erstaunlich klare Würdigungen fremdartiger vorwärts gerichteter Künstler wie etwa Edvard Munchs, dessen Art er 1894 als psychischen Naturalismus, im Wesen aber als Expressionismus umschrieb, an scharfsinnige Untersuchungen über Zwecke und Ziele moderner Kunst. Sie fesseln am meisten,

Zur Psychologie des Individuums

zunächst das Erstlingswerk, die Bändchen „Zur Psychologie des Individuums" (1893), deren erstes der Kunst und Persönlichkeit Chopins und Nietzsches, deren zweites der Ola Hanssons gewidmet ist. Man empfindet die Bezeichnung Chopins als des „bedeutendsten Psychologen der hysterischen Seele" als Selbstcharakteristik Przybyszewskis, und ebenso wirkt jene Stelle über den Sehnsuchtscharakter der Chopinschen Kunst:

> „Sie hat die sklerotische Farbe der Anämie mit der transparenten Haut, durch die man das feinste Geäder hindurchschimmern sieht, die schlanke Gestalt mit den länglichen Gliedern, die in jeder Bewegung die unnachahmliche Grazie degenerierter Adelsgeschlechter atmen, und in den Augen die übergroße Intelligenz, wie man sie bei kleinen Kindern sieht, denen der Volksmund kein langes Leben verspricht. — Sie ist die zitternde Nervosität der Überfeinen, eine beständige, schmerzhafte Erregbarkeit bloßgelegter Wunden, ewiges Anschwemmen und Zurückfluten einer krankhaften Sensibilität, ein stetes Unbefriedigtsein des Raffinements, die Müdigkeit der Überempfindlichen, in deren Augen das Sonnenlicht nur prismatisch gebrochen und die starken, harten Farben erst gleichmäßig abgetönt hineingelangen können. — Sie ist aber auch wieder Leidenschaft, sie ist Krampf und Agonie der Todesangst, Selbstflucht und Zerfallsdrang, Delirium und idiotisches Hinträumen, wo man vor sich hinstarrt, ohne irgend etwas zu sehen ..."

Romane und Dramen

Und dann blättert man Romane und Dramen noch einmal durch, die schon durch Titel wie „Totenmesse" (1893), „Vigilien" (1894), „De profundis" (1896) und „In diesem Erdental der Tränen" (1900), wie „Satans Kinder" (1897) und „Synagoge des Satans" (1897), wie „Totentanz der Liebe" (1903), wie „Gelübde" (1907), wie „Homo sapiens" (1895/96) die Vermischung von katholischem Weihrauchsdunst und Satanskult, von lyrischem Pathos und wissenschaftlicher Sezierungswut ahnen lassen. Man erinnert sich wieder des von grausamen, eklen Wahnsinnsvisionen gepeinigten Helden der „Totenmesse", dieser Karikatur eines Selbstbeobachters, dieses Größenwahnsinnigen, der von sich aufzeichnet: „Ich bin Ich. Ich, die große Synthese von Christus und Satan, der ich mich selber auf den Berg führe und in Versuchung bringe und mich übertölpeln will... Ich, die große Synthese vom gläubigsten Urchristen und höhnisch

Przybyszewski

Nach dem Gemälde von Wyspiański (Kunst für Alle 1908)

grinsendem Unglauben, ein mystischer Ekstatiker und satanischer Priester, der mit gebenedeitem Munde die heiligsten Worte und obszönsten Blasphemien im selben Augenblick verkündet." Man denkt wieder an die verstiegene Lyrik der „Vigilien", an die perverse Erotik der „Himmelfahrt" und ihre Schmerzensorgien in „De profundis", an die Verherrlichung der zerstörenden und vernichtenden Mächte und ihres Helden Gordon in „Satans Kinder". Man sieht noch einmal dem Schauspiel zu, wie der zerfließendste aller Dichter zunächst in dem großen Romanzyklus „Homo sapiens" ein Zeitbild in festen Umrissen zu geben versucht, wie er dann gar die strengste Form für seine Schemen wählt, die dramatische, wie er dabei zwar ein wenig Maß lernt, aber vom verschwimmend Visionären doch nie loskommt, es sei denn in unbezeichnenden Spätwerken. Und als Gesamteindruck bleibt die Erinnerung an etwas Wildes, Groteskes, Leidverzerrtes, an Entsetzen und Angst, an fieberkranke Spekulation, an heulende, fleischliche Gier, an einen grauenhaften Spuk.

Die Lehre von der Individualität

Aber der Spuk hat seine theoretische Begründung in Przybyszewskis Auffassung vom Leben und von den Aufgaben der Kunst der Gegenwart. Die alte Kunst und die alte Psychologie ist eine Kunst und Psychologie der bewußten Persönlichkeit, die neue ist eine Kunst der „Individualität". Ich träume, und der Traum geht in Erfüllung. Also sah und hörte mein Gehirn Dinge, die „ich" nicht gesehen und gehört hatte. Was meine Persönlichkeit nicht wahrnehmen konnte, das offenbarte mir meine Individualität, ein Etwas, das ein „anderes Leben führt als das, welches mir bewußt wird, das feinere Sinnes-

Przybyszewski

organe hat als die, welche mir zu Gebote stehen". Und dieses Unbewußte, dieser Urgrund des psychischen Lebens, der älter ist als das junge Gehirn, durch den der Mensch mit dem All verbunden ist — denn der Mensch ist ein Teil des unendlichen absoluten Bewußtseins —, dieses Unbewußte darzustellen ist Aufgabe der Kunst. Ein Darsteller der „Seele", der „reinen nackten Individualität", nicht der „blöden, in Raum und Zeit begrenzten Persönlichkeit", ist der neue Künstler. Woher aber ist die Seele, die Individualität geboren? Aus dem Geschlecht. Daher die Überwucherung der Werke mit Erotik. In der geschlechtlichen, schmerzhaft lechzenden Sehnsucht verschwindet noch immer das Persönlichkeitsbewußtsein, verschmelzen zwei nackte Individualitäten. Die Achse der Welt ist das Geschlecht. Ist doch auch Kunst nichts anders als „eine Spielerei, die das Geschlecht mit dem Gehirn treibt". Aber da das Leben Schmerz, Qual und Ekel ist, muß auch sein Ursprung Qual und Ekel und Schmerz sein. Im Persönlichkeitsbewußtsein mag Liebe Befriedigung geben, die Geisteskräfte steigern — die Seele empfindet anders. „In ihren Tiefen wird die Liebe zu einem stechenden Schmerz, zu einem beißenden Vampyr, zu einer scheußlichen Qual, das Weib nie und nie loszuwerden, nie und nie die hungernden Dämonen der Sinne befriedigen zu können. Und mitten hinein in die herrlichste Glücksempfindung bricht die Feuerlava des alten Vulkans hinein: und nun kommt der Augenblick, wo man erkennt, daß das ganze Glück eigentlich nur eine Madenseligkeit ist, die die Sonne im Schmutz ausgebrütet hat." Kein Wunder denn nun auch, daß das Weib als „dulce malum und vitiosa propago, als Lockspeise des Satans und verkörperlichte Versuchung", in dieser Kunst und Lebensauffassung am Pranger steht, daß Przybyszewski allen den Künstlern zujubelt, die es an den Pranger stellen wie Rops, Munch, Flaum, wie Nietzsche. Im Schoße des Weibes „wie in einem fürchterlichen Molochgötzen" begräbt der Mann seine heiligsten Ideale. Die Größten der Menschheit sind einig in seiner Verachtung, und gierig zitiert Przybyszewski die fanatischen Worte Tertullians: „Weib, du solltest stets in Trauer und Lumpen gehen, deinen Blick, deine Augen voll Tränen und Reue darbietend, um vergessen zu machen, daß du das Menschengeschlecht zugrunde gerichtet hast. Weib! Du bist die Pforte der Hölle!" Das Leben ist sinnlos: denn sinnlos ist sein Urtrieb, der zum Geschlecht.

Zukunftswert und -sinn dieser Lehre

Man versteht nun, warum Dehmel Przybyszewski „geradezu einen Jeremias der entartenden Instinkte" nannte. Und horcht doch auf! Denn diese Theorie enthält im Keime manche künftigen Forderungen und Erkenntnisse. Wenn es in „Satans Kindern" heißt: „Daß unsre seelische Verfassung ein Produkt der ökonomischen Verhältnisse ist, das ist Blödsinn. Daß sie sich entsprechend der veränderten ökonomischen Lage umformen wird, ist ein noch größerer Blödsinn. Und weil man das einzige Agens aller Verhältnisse: die Seele, nicht bestimmen kann, ist für mich jedes neue ökonomische System eine Utopie, ein viereckiges Rad, eine Peitsche aus Sand", — so ist das eine Feststellung, wie sie dreißig Jahre später auch nicht leidenschaftlicher in einem Programm der neuen Jugend stehen wird. Wenn in den „Vigilien" der Satz steht: „Und die Kunst, die erbärmliche Kunst! Eine Spielerei, die das Geschlecht mit dem Gehirn treibt", — so ist das eine Vorwegnahme Freudscher psychoanalytischer Erkenntnisse. Und wenn Przybyszewski den verehrten Edvard Munch als den Maler deutet, der nicht mehr Gefühle durch äußere Vorgänge darstelle, nicht mehr états d'âmes durch états de choses, sondern unmittelbar durch Farben, wenn er seine Land-

schaften als in der Seele geschaut, seine Gestalten als musikalisch empfunden bezeichnet, wenn er in ihm den Zukunftskünstler des Unbewußten, der Vision, des „transzendentalen Bewußtseins" feiert, so führt er mit solchen Worten in das Wesen einer Kunst ein, die man später als Expressionismus bezeichnet. Wenn er, was er erkannte, nicht selbst gestaltete, wenn er vergessen ward, so geschah es, weil er zwar mit den Dämonen der Decadence rang, aber sie nicht gestaltend überwand, sondern sie, wenn auch schmerzverzerrt, verherrlichte. Weil er nicht ihr künstlerischer Darsteller blieb, sondern ihr menschliches Opfer ward. Weil er zwar dem Leben huldigen wollte, ein Seher einer neuen Menschheit, immer aber vor einem ewigen Nichts stand, der Ekel seine letzte Empfindung blieb, der Tod, die Zerstörung sein letztes Wort. Was er sein und geben wollte, aber nicht war und gab, waren und gaben andere glücklichere Ringer mit den Dämonen der Decadence: Dehmel als Lyriker, Schlaf als Schöpfer einer Reihe von Romanen, die seit 1900 erschienen. Eine Tatsache, die seltsam zum Nachdenken zwingt: der in der Form ein Mitschöpfer des konsequenten Naturalismus gewesen war, Johannes Schlaf, sollte zehn Jahre später durch den Gehalt seiner Romane ein Mitschöpfer an dem Menschenbilde der nächsten Generation werden.

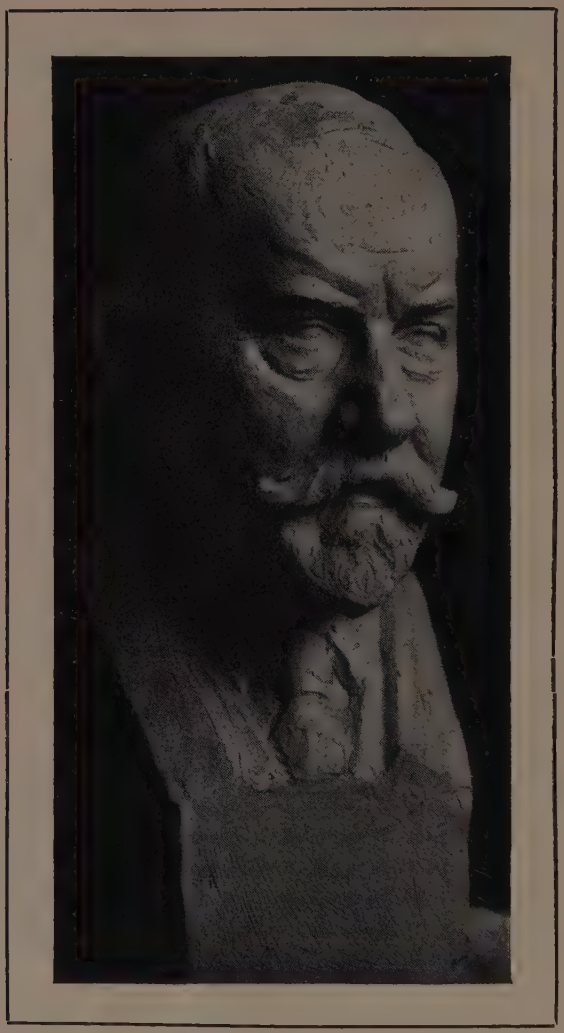
Przybyszewski

Beziehung zum Expressionismus

3. Johannes Schlafs Kampf gegen den Decadencemenschen

Denn um den neuen Menschen geht es in den beiden Romantrilogien, deren erste die Romane „Das Dritte Reich" (1900), „Die Suchenden" (1901) und „Peter Bojes Freite" (1902) umfaßt. Schlaf will den aus den Kämpfen und Wirren der Zeit sich gestaltenden kommenden Menschen „in seinem Werden und seiner Entwicklung bis zu einem neuen positiven Resultate" zeigen. Weltschmerzzerrissen, meint Schlaf in den Vorreden zu seinen Romanen, ist die problematische Natur bis zur Mitte der siebziger Jahre. Sie ist im wesentlichen Temperament, Gefühl, Lyrik, Romantik. Dann kommt ein neuer Typus auf, der fast nur Verstand ist: prosaisch, raffiniert, nüchtern, skeptisch, von fast beängstigender intellektueller Frühreife; es ist — immer mit Schlafs Worten — jener Typus, den Bourget den épicurien intellectuel et précocement gâté genannt hat. Kaltblütige Selbstanalyse ist seine beste Seite: sie ist ihm das Mittel, um von den Atavismen des Mittelalters und seines düsteren weltfremden Christianismus und den letzten Anwandlungen einer weibisch gewordenen altruistischen Humanitätsethik sich frei zu machen. Dieser Typus ist der Held der modernen europäischen Literatur, der Held Dostojewskis, Jacobsens, Bourgets, Huysmans, d'Annunzios, Ibsens. Merkwürdig, daß in Deutschland nur ganz kleine Ansätze, den neuen Typ zu gestalten, da sind. Conradis Romane sind die ersten, nur etwas schrullenhaften, schnörkligen, barocken, unklaren, wissenschaftlich und künstlerisch wenig objektiven Versuche. Conradi, kein Dekadent, sondern mehr Märtyrer eines Kulturüberganges, strebte von den Atavismen seiner ersten Jugend und von einem skeptischen Materialismus weg zu einer modern einheitlichen Weltanschauung. Auch Bierbaums „Stilpe" kommt — als einseitiges literarisches Talent, als verbummelter Bohemien — wenig in Betracht. Er ist eine viel zu nebensächliche Nuance des neuen Typus. So blieben noch die Romane Przybyszewskis. Aber auch er ist zu sehr Künstler und Bohemien. Er gibt nur die künstlerisch sehr ungestalte Psychologie des internationalen Edelanarchisten.

Geschichte der problematischen Natur



Johannes Schlaf
Bildnis-Büste von Johannes Gerold

Und er ist Pole! Es kommt aber darauf an, den deutschen Typ zu gestalten. Und für ihn kann wie der Typus der deutschen Vorläufer auch der des Auslandes nicht Vorbild sein: vor allem nicht der französische Übergangsmensch: der ist Ästhet, ist Verstandesmensch, ein kühler, geistreicher, seelischer Analytiker, er hat die Neigung zum Artistischen, er ist affektlos, mehr ein blasierter Verzichter als ein leidenschaftlicher Sucher. Er geht nicht in letzte Seelentiefen. „Die philosophisch-spekulativen, die religiösen und ethischen Zentren läßt er in Ruhe." Und gerade auf die kommt es Schlaf an.

Darum betäubt sich der Held des „Dritten Reiches", Dr. Emanuel Liesegang, nicht „in einem raffinierten spekulativ-ästhetischen, sexuellen oder gar stomachalen Genußleben", sondern er hat die „selige Schau der großen Daseinsprobleme" und Zusammenhänge, und keinen Augenblick soll ihm nach Schlafs Absicht „die deutsche Pietät und Frömmigkeit" abhandenkommen. Sozialismus und Materialismus hat er überwunden, und damit rein verstandesmäßig die Gegenwart. Er ist ein Grübler, ein Seher und Träumer vom Dritten Reich. Er verkündet Schlafs Lehre von den Wehen und Krisen, die eine „Metastase und Neugeburt des Individuums" bedeuten, er verkündet auch Schlafs religiösen Monismus. Er ruft „Drüberhinaus!" Er sieht im Geiste schon die „sittliche, intellektuell-ästhetische und womöglich physische Durch- und Ausbildung der Persönlichkeit" erreicht. Er selbst aber geht an der Fülle seiner Gesichte zugrunde: er ist der „spekulative Typ", der das neue Leben zwar jauchzend bejaht, selber aber, als praktisch unfähig es zu gestalten, sich opfert.

Erste Romantrilogie Das Dritte Reich

Er kehrt wieder als der Dr. med. Erhard Falke der „Suchenden". An ihm soll nicht nur ein „spekulativer", sondern ein „praktischer" Ausgleich bewiesen werden. Liesegang war unverheiratet, Falke ist verheiratet, scheinbar glück-

Die Suchenden

lich. Eine ungestüme Liebe aber, die nichts zu tun hat mit der „Frivolität laſcher Triebe", ſondern die Schickſal iſt, klärt ihn erſt über ſich und die Welt auf. Nach einem mißglückten Verſuch einer Ehe zu dritt verläßt er ſein Weib Greta und beginnt mit Ilona ein neues Leben, um, wie das Schlußwort ſagt, „ferneren Vollendungen" entgegenzutreiben. Ein Grundproblem Schlafs wird hier zum erſtenmal in einem Roman behandelt: die Ehe; die Ehe aber nicht als ſoziale Erſcheinung, ſondern „in ihrem eigentlichen Kern und in der Tiefe ihrer Weſenheit, als Problem der Individualität, als Pſychophyſiologie der Individualität", als „ſexuelle Auslese". **Johannes Schlaf**

Aber auch Falke iſt nicht der triebſichere Neumenſch; wer weiß, ob auch er nicht nochmals eine ſchwere Kriſe zu beſtehen hat! Anders Peter Boje, der Held des dritten Romans. Er iſt ein denkender Menſch und iſt doch triebſicher. Er kennt kein Geſetz als die Kraft, die Liebe und den Trieb der Natur. Er iſt ſich ſelbſt lebendiges Geſetz und „aller Geſetze ſatzungsbefreiter Sinn". Er iſt Gelehrter, Sportsmann, Träumer und Praktiker zugleich. Er paßt in die Welt. Er wird überall in der Welt das Rechte leiſten, er und das Weib ſeiner Wahl, die blonde Geeſche. **Peter Bojes Freite**

Als Schlaf „Peter Bojes Freite" ſchrieb, das helle Buch der Trilogie, da mochten ihm Peter und Geeſche erſcheinen als der „erneute Mann" und „das befreite Weib", als die Menſchen mit den neuen Nerven und dem neuen Gehirn, die „im Diesſeits dennoch in einem Jenſeits ihrer neuen Sinne" ſind. Ein paar Jahre ſpäter glaubt er das nicht mehr. Er beginnt einen neuen Zyklus mit dem Berliner Roman „Der Kleine" (1904), vier Jahre ſpäter folgt „Der Prinz", und erſt ein Jahr darauf glaubt er mit dem Roman „Am toten Punkt" wirklich am „toten Punkt" der Decadence zu ſein. Stärker wird in dieſen Romanen die religiöſe Aufgabe (die Verwandlung trockener Ergebniſſe der exakten Wiſſenſchaften in neue Gefühlswerte) als eine Teilaufgabe des Decadenceproblems betont; nur ſie erfüllt faſt den ganzen zweiten Teil des „Prinzen". Die Stimmung folgender von Schlaf in der erſten Trilogie einmal zitierter Dehmelſcher Verſe: **Die zweite Trilogie**

> Da träumt' ich, daß der Menſch allein
> dem hunderttauſendfachen Bann
> entwachſen kann,
> bis auch die Völker ſich befrein
> zum Volk! — mein Volk, wann wirſt du ſein?

die Stimmung dieſer, dem „neuen Europäer" gewidmeten Verſe erfüllen erſt jetzt recht die Romane. Ganz anders werden nun die neuen Menſchentypen durchgeſchüttelt, geiſtig wie körperlich. Jeder der drei Helden erhält einen Gegenſpieler, der „jenen unheimlichen, aber äußerlich beſtrickenden und prunkenden Typ ſteriler Decadence" vorſtellt, „der heute die innerſten Lebensfundamente der europäiſchen Raſſen bedroht". So iſt der Roman „Der Kleine" die Auseinanderſetzung zwiſchen dem zukunftskräftigen Donald Wegner und dem mit ihm experimentierenden unfruchtbaren Edwin Uhſe. So iſt „Der Prinz" der Ausgleich zwiſchen Jürg Deubel und ſeinem ihn ausnutzenden ſterilen Freunde. So iſt der Roman „Am toten Punkt" der Ausgleich zwiſchen Martin Grunert und ſeinem Onkel, dem ſterilen, nach Homoſexualität und allem Abnormen ſpürenden und mit ihm experimentierenden Pſeudogelehrten Marx Altmann. Wie einſt Peter Boje, ſo erſcheint jetzt Martin Grunert als der Sieger, da er „in einer **Der Kleine** **Der Prinz** **Am toten Punkt**

Johannes Schlaf

ganz bestimmten unentschiedenen und sehr exponierten Situation seiner Entwicklung bei sehr starken, lebhaften und reichen geistigen Trieben, Strebungen und Gaben und zugleich bei einer im Grunde tüchtigen und robusten, aber modern sensiblen Physis und ferner in einer sehr ungünstigen und bedrängten äußeren Lebenslage dem Dämon jener Decadence selbst verfällt, mit ihm zu ringen genötigt ist, ihn in seiner dunkelsten Gefährlichkeit erkennt und erleidet, ihn in sich überwindet und dadurch zu einer höchsten und besonderen männlichen Kräftigung und Vollendung seines Wesens gelangt und nun über das Rüstzeug verfügt, um jenem Dämon auch in seiner Gestalt als allgemeine europäische Gefahr wirksam zu begegnen."

Man hat bei dem Lesen dieser Romane den Eindruck: es kommt Schlaf zunächst einmal darauf an, seine philosophisch-religiösen Gedanken auszusprechen. Ob die Art der Verkündung dieser Gedanken ein Kunstwerk ergibt, ist erst eine Frage zweiten Ranges. Und in keinem Werke enthüllt sie künftige Formwerte. Reden und Gegenreden, Betrachtungen häufen sich; Schlafs Neigung zum philosophischen Durcharbeiten der Probleme wird zu einem immer wiederkehrenden Charakterzuge der Hauptpersonen. Der Aufbau ist oft locker. Es wird oft zurückgegriffen und vorgedeutet. Aber in jedem dieser Romane finden sich doch Teile, deren dichterische Ausgestaltung von höchstem Reize ist, wie etwa die wohl aus eigenen Jugenderinnerungen genährte Jugendgeschichte Jürg Deubels im „Prinzen".

Theoretische u. philosophische Schriften

Die Romane begleitet nun eine Reihe theoretischer und philosophischer Schriften, die die Grundgedanken der Romane systematisch begründen und ausführen. Essays über Walt Whitman (1898 und 1904), Verhaeren (1905), Maeterlinck (1906) preisen diese Dichter als neue Menschheitstypen im Sinne der Romane. „Der ‚Fall' Nietzsche" (1907) sucht die herrschende Modephilosophie ebenso zu überwinden wie die „Kritik der Tainesschen Kunsttheorie" (1906) die herrschende Ästhetik. Taines Kunstlehre kann ausarten in seelenloses schönliches Artistentum. Sie übersieht den einen größten Entwicklungsfaktor: die religiöse Individualität. Denn „das Wesen der Kunst liegt in dem religiösen Urtrieb der künstlerischen Individualität, der sich durch dieselbe auf die Vielheit aller bewegten und statischen Erscheinungen richtet, sich aus derselben heraus selbst erkennt und in lautlichen oder bildlichen Typen und Symbolen gestaltet und weitergestaltet". Die religiöse Individualität steht dann auch im Mittelpunkte von Schlafs umfangreichsten theoretischen Werken, in „Christus und Sophie" (1906) und in dem 1910 erschienenen Werke: „Das absolute Individuum und die Vollendung der Religion", dem 1911 „Religion und Kosmos" abschließend folgte. Nichts ist wichtiger, meint Schlaf, als die große, religiöse Krise, in der wir jetzt stehen. Sie „drängt vorderhand Kunst und Dichtung als unwesentlich beiseite. Ja, es ist unmöglich, daß die Aufgaben von Dichtung und Kunst gelöst werden können, ehe ihr Austrag sich entschieden hat. Erst dieser wird die Geburt eines sicheren tragenden, nach allen Seiten hin Richtung gebenden Geistes bedeuten". Wie aber wird jene Dichtung der Zukunft, deren erstes Werk etwa Walt Whitmans „Grashalme" sind, aussehen? In ihr, so prophezeit Schlaf, wird der bisherige Naturalismus, der eine Vorstufe zu ihr ist, „Religion und Dichtung" geworden sein.

Werke des letzten Jahrzehnts

Die Werke des letzten Jahrzehnts möchten dies Ziel erreichen. Schlaf sucht in einer Reihe von Schriften, deren wichtigste „Die Erde, nicht die Sonne" (1919) ist, auf Grund von Sonnenfleckenbeobachtungen an die Stelle des kopernika-

Nach einer Original-Lithographie von **Erich Gruner** zu **Joh. Schlaf**, Zwei Erzählungen.
Verlag / Drucke der Wahlverwandten in Leipzig.

nischen Weltbildes ein geozentrisches zu setzen. Welche religiösen und sozialen Folgerungen sich daraus ergeben, stellen „Die Erfüllung“ (1925) und „Die göttliche Gemeinschaft“ (1925) dar: prosalyrisch-religiöse Schriften, die prosalyrisch-religiöse Dichtungen ergänzen. Schlafs neu-altes Weltbild will dem Menschen, der den Grund verloren hatte, das Bewußtsein seiner Sendung wiedergeben. Nur er ist der Träger der Entwicklung des Geistes, nur er ist unsterblich, nur er weiß um das Letzte: Gott. So heißt denn auch die wichtigste der lyrisch-religiösen Dichtungen „Das Gottlied“ (1922); auf höherer Erkenntnisstufe möchte es das geben, was einst der „Frühling“ gegeben hatte. Aber Whitmans Form hat meinem Gefühl nach den Dichter Schlaf beengt und gehemmt. So strahlend

Die Neuen Erzählungen aus Dingsda sind erschienen als 1. Jahresgabe der Johannes Schlaf-Gemeinde, illustriert von Fritz Röhrs in Braunschweig.

und wärmend wie im „Frühling“ strömt höhere Erkenntnis nicht aus diesem Sang, der vom göttlichen Werden der Welt und des Menschen singt, gipfelnd in einer Hymne auf das vergöttlichte Sein, auf das Urparadies der Liebe, „aller Dinge Anfang, Mitt' und Ausgang“.

Und so erfüllen auch leider die letzten größeren erzählenden Werke nicht, was die beiden Trilogien versprachen. Der zweibändige Roman „Aufstieg“ (1910) ist Vorstufe wie die früheren, erschließt nicht, wie sein Titel vermuten lassen könnte, Neuland; sein strahlender Sieger, Valentin Ott, hellt nicht, wie er sollte, das Herz. Ähnliche Empfindungen hinterlassen „Mieze“ (1912), „Mutter Lise“ (1914) und ihre Fortsetzung „Die Wandlung“ (1923). Nicht von den großen Werken dieser Zeit geht ein großes, nur von kleinen wie „Miele“ (1920), wie von den neuen Geschichten aus Dingsda „Der Weihnachtswunsch und anderes“

(1924) geht ein kleines stilles Leuchten aus. Und weil der Streiter für ein neues Weltbild sich nach 1910 in einem unfruchtbaren Kampfe gegen das kopernikanische Weltbild erschöpft, gilt der Dichter des „Frühlings" vielen heute als schrullenhafter Sonderling; und weil er im Technischen Naturalist blieb, gilt der Mann, dem Außen stets nur Ausdruck war für Innen, der Mann, dessen leidenschaftliche Religiosität ihn neuen Suchern verwandt zeigte, der Jugend als ein langweiliger Naturalist, als Vertreter einer versunkenen Welt, die Schlaf doch selbst stets gehaßt hat, weil sein innerstes Wesen immer war: Drüber hinaus!

Johannes Schlaf

4. Hermann Stehrs Seelenmensch

Drüber hinaus! Das ist auch die Seele der Werke Stehrs und Wassermanns, die die Entwicklungslinie Conradi, Przybyszewski, Schlaf fortführen, in diesen noch verschlossene Seelentiefen hinein. Das erscheint für Hermann Stehr nicht sofort verständlich. Denn noch heute gibt es Überfeinerte, die in Stehr nur einen ins Provinzielle, Schlesische, Kleinbürgerliche, Kleinbäuerliche verengten Przybyszewski sehen.

Stehrs Anschauung von Welt und Mensch

„Endlich erbrach sich seine Seele." Gewiß: Dieser Satz aus Hermann Stehrs „Begrabenem Gott" könnte auch in einem Romane von Przybyszewski stehen. Und wie dieses herausgegriffene Wort auf eine Wesensverwandtschaft der beiden hinweisen könnte, so könnte ein oberflächlicher Blick Hermann Stehr in die Nähe dieses Deutschpolen rücken. Auch Stehr will zurück ins Elementare, vom nur zeitlich Bedingten zurück ins Überzeitliche. „Unser Inneres", sagt der Held seiner „Drei Nächte", „wurzelt in der Zeitlosigkeit. Wir haben es nicht allein, wir haben es mit allen und dem All gemein." Und weit abrückend vom naturwissenschaftlichen Vererbungsglauben bekennt Stehr in einer knappen Lebensskizze: „Das Entscheidende, immer Lenkende, der tiefste Gehalt eines Menschen stammt nicht von dem Leib und Geiste jener, durch deren Zusammenwirken er ins Dasein trat, sondern der rührt aus dem geheimnisvollen Urschoß her, aus dem die Sonnen und Monde des Weltalls rollen und in dem wir in jenen gesegnetsten Augenblicken uns ganz verwurzelt fühlen, wenn wir höher und tiefer als unser Leben, unser Werk und unser Denken sinken. Beethoven stammt aus der Familie eines trunkfälligen Schauspielers. Marcus Antonius von Craticus. Aber was hilft uns das zur Erklärung ihres Lebens, ihres Werkes und ihrer Art?" Auch Stehrs Zauberwort heißt „Seele". Er will hinabtauchen „in jene unerforschlichen Gebiete der Seele, wo unser Schicksal wächst". Ohne unsern Willen wächst. Denn „jede andere Macht ist stärker als der bewußte Mensch". „Wir Menschen", sagt er, „halten doch immer nur die Fäden in den Händen, das Schicksal aber webt, wie es will..." Und es webt — in den ersten Werken zumal — ein nächtliches Gespinst, aus Schmerz, Angst und Not, es zieht den Menschen „in immer tiefere Finsternisse". Mystik ist in diesem Glauben, und es ist erklärlich, daß Stehr wie nur je ein Antinaturalist gegen die „stumpfe Gegenständlichkeit", gegen den „gesunden Gebrauch der Sinne" die innere seelische Bilderwelt ausspielt. Es ist nicht zufällig, daß in Stehrs umfangreichstem Werke, im „Heiligenhof", ein blindes Kind seinem Vater unbewußt

Hermann Stehr

zu der tiefen Erkenntnis verhilft, daß das Sehen mit den Augen nur ein Umweg ist zu dem eigentlichen, dem andern Sehen, dem Sehen in und mit der Seele. Hinter der Augenwelt ist noch eine Welt, wie überhaupt jedes Ding doppelt ist. „Und während ich lebe, lebe ich zugleich hier und wie hinter fernen Hügeln, und aus jener Seite des Daseins sieht mein Kind auf die Welt, auf mich, auf dich, Johanna, und auf dich, Vater. Und deswegen möchte man singen, wenn sie einen ansieht, und das Leben ist einem gelungen. Keine Unruhe peinigt mehr." Und ganz folgerichtig: da Stehrs Menschen und ihr Schicksal „grundentstiegener Unsicherheit" entstammen, so können ihm Nachtbilder, Schattenbilder teuer werden, können ihm Visionen und gar Halluzinationen „Unendlichkeitsflüge" bedeuten. Denn sie erleuchten die Seele, deren Leben der Dichter anfangs mehr erklärt, später mehr darstellt. In seinen Erstlingswerken fühlt er sich als „Psycholog", im Anfang sogar, scheint es, als Psycholog des Absonderlichen, auch Krankhaften. In seiner ersten Sammlung „Auf Leben und Tod" (1898) ist die erste Erzählung „Der Grapeur" — sie heißt bezeichnend „eine psychologische Monographie" — die Seelen- oder Krankheitsgeschichte eines durch eine Verletzung seines Gehirns geistig Gestörten. Der Graveur ist der Sprache beraubt, die Sinne täuschen ihn, er h ö r t Gedanken, er hört sogar, was die Pferde sprechen. Er wird endlich, halb willenlos, halb wollend, zum Mörder.

Die Heimat seiner Werke

Aber schon diese Ausführungen beweisen: Stehrs Welt ist eine andere als die Przybyszewskis. E i n Satz von jenem kann einem von diesem ähnlich klingen, der nächste beweist schon in Form und Inhalt die andere seelische Heimat. Auch Stehr gräbt oft mühselig nach Worten, auch er kann sich dabei, früher öfters als später, übersteigern. Aber er ist nie lyrisch verschwommen weich; mit Recht hat man hervorgehoben, daß bei ihm das Wort nie herrscht, sondern stets der Vision dient. Und diese Visionen steigen alle aus einer andern Tiefe herauf. Anders betont er das überzeitliche: „Das Menschenleben hat Tage wie die Zeit, außerhalb der es wächst, ein Weltwunder." So spricht ein frommer Mystiker, der von den großen Heiligen, Ordnern, Gesetzgebern, von Eckhart, Lao-tse, Buddha, Kant und Spinoza herkommt, Kind der Scholle, aus der Jakob Böhme erwuchs; Przybyszewski fühlte sich als Satanskind. Oder: so beginnt der Roman „Der Heiligenhof":

„Das westfälische Münsterland wirft gegen den Rhein hin eine Woge niedriger Hügel auf. Es sieht aus, als hätte sich vor undenklich langen Zeiten aus der weiten Fruchtebene eine weitzerstreute Herde riesenhafter Rinder aufgemacht, um zur Tränke an den Fluß zu wandern. Aber unterwegs, so nahe am Ziel, noch ehe die ersten in die Wasser des Rheins niedersteigen konnten, wurde die unabsehbare Schar von der Weltallsmüdigkeit überfallen. Sie legten sich nieder, eigentlich nur, um ein wenig zu rasten. Allein ihr Schlaf ging unmerklich in die große Erdenruhe über, die nur einmal im Jahre ein- und ausatmet, im Frühjahr und Herbst. Die Köpfe der Urweltskühe sanken in den Boden, ihre weitausladenden Hörner vermorschten, und nur ihre unförmigen Leiber ragen noch als Hügel aus dem ebenen Lande. Ihr Fleisch ist zu Erde geworden, ihre Gerippe versteinerten. Gras wuchs auf ihnen, kleine Wälder trieben ihr Wurzelwerk in sie, und endlich kamen die Menschen und siedelten sich auf ihnen an. Es ist die Gegend zwischen Emmerich und Wesel."

Wer so schaut, ist ein in die große Stille und Ruhe eingegangener Traumseher, ein Märchen- und Mythendichter, kein vom Geiste und Fleisch unheilbar Zerschlagener. Oder ich lese im Erstlingswerke die Sätze: „Danach fiel der

Hermann Stehr

Holzschnitt von Max Oboy

Hermann Stehr

Winter aus dem toten Himmel auf die tote Erde. Er stürzte herunter wie ein Wüterich, in jeder Faust einen Sturm." So spricht einer, der am Hange eines rauhen Gebirges heimisch ist, mit der Natur verwachsen und ihren Geschöpfen. Nirgends ist Przybyszewski heimisch, nirgends seine Menschen; naturlos, kulturlos ist er, das Zerrbild des „modernen Europäers". Schlesier ist Hermann Stehr, in Habelschwerdt ist er 1864 geboren, und er ward ein schlesischer Volksschullehrer, der in bitterem, peinvollem, aber siegreichem Widerstande gegen behördliche Dumpfheit sich durchrang zum Dichter des schlesischen, des deutschen Menschen. Denn zumeist sind schlesische Menschen seine Helden, oft Arme und Ärmste, die nur im Dialekt sprechen, Kleinbürger, Handwerker, Bauern, Menschen ohne alle Kulturtraditionen, nicht geistige Wollüstlinge, und das nicht aus geistiger Enge, wie „Zivilisationsbarbaren" glauben machen wollen, sondern weil es zur Enthüllung der deutschen Seele und allgemeinen Menschenschicksals nicht vergehenden Wissens braucht. Wohl aber eines festen Grundes, auf dem der Mensch gewachsen ist. Darum ist die schlesische Heimat der landschaftliche Hintergrund der meisten Werke. Kein blasser Hintergrund: denn wenn auch Stehr von der Seele erzählen will, so hat er doch auch die Gabe ganz klarer, scharfumgrenzter Formendarstellung: er ist auch ein Darsteller des sinnlich Körperhaften, das ihm freilich nichts von selbständiger Bedeutung ist, sondern nur der Schleier für das Geheimnis, das Eigentliche, das Wesentliche, das sich des Sinnlichen bedient, um Unsinnliches auszusagen. Schlicht und mit weitem Blickkreis! Denn das wichtigste: Stehrs Dichten ist ohne Posen und Grimassen, er leidet nicht (wie etwa wieder Przybyszewski) an der krankhaften Sucht, alles Leben erotisch zu werten und zu deuten. Denn wenn er auch noch in seinem letzten Werke, im „Peter Brindeisener", alles Schicksal aufsteigen läßt aus dem Geschlecht, so reizt ihn doch alles Rätselhafte und jedes dunkle Geheimnis. Er kennt noch andere Leidenschaften als die sexuellen; er weiß: es geht nicht nur in der Liebe „auf Leben und Tod".

Auf Leben und Tod

So ringt etwa in „Meicke, der Teufel", der zweiten Erzählung des Erstlingsbandes, ein Trunkenbold verzweifelt um ein besseres Leben. Vergebens: immer verfolgt ihn der Teufel, sein Teufel symbolisiert in einem schmutzigen, schwarzen, bissigen Köter, der nie von seinen Fersen läßt. So rächt sich im

Der Schindelmacher

„Schindelmacher" (1899) furchtbar ein alter, einsamer, gedemütigter Greis. Als vor sieben Jahren seine Frau gestorben war, da hatte der alte Schindelmacher Franz Tone in der Unendlichkeit seines Schmerzes die Torheit begangen, Haus und Hof an die Nichte zu verschenken und ins Ausgedinge zu ziehen. Die Nichte aber geizt, sie läßt den Alten in Kot und Schmutz halb verkommen. Bis er in einer Nacht eine Erscheinung hat, und hin ist seine Demut. Er läßt seine alte Kraft fühlen: wenn er wiederkommt, soll alles rein gefegt sein. Aber als er zurückkehrt, da ist alles beim alten. Da wirft er die Bande zum Hause hinaus, den Blitzen zum Fraße; er zertrümmert alles, er reißt das Dach ein, er mäht unter Sturm und Regen ihr Getreide, gleichsam ein Teil jener Naturkraft, die in Donner und Blitz um ihn wütet. Und nun ist er genesen von den Wunden seiner Demütigungen und Erniedrigungen. Nun kann alles Weiche in ihm wach werden und die Sehnsucht nach der Ruhe der Unendlichkeit, die sein Weib schon lange hat, nach jener „flimmernden Unfaßbarkeit", die er oft träumend empfunden, wenn er die Straße hinaufschritt und die Lichtlein der fernsten Häuser am Berge in die Sterne überzugehen schienen. Er hat „das Gehäuse seines verfehlten Lebens zerschlagen". Friede ist in ihm.

57616

„Mit dem wiedergeschenkten Lächeln seines friedseligen Kindergemütes schritt er durch das Tor des Todes. In der Ecke, wo sein Weib gestorben war, steckte ein langer Nagel. Daran schlang er einen Strick. ‚Gatte, etz komm ich!' flüsterte er voll furchtsamen Glückes und legte den Kopf in die Schlinge. — Darauf kam die Sonne und drückte ihm die Augen zu." Hermann Stehr

Männersehnsucht und -leidenschaft ist die Seele der ersten Werke Stehrs, mit „Leonore Griebel" (1900) beginnt die Reihe der Werke, deren Seele die Frauensehnsucht ist. Das Drama „Meta Konegen" und „Der begrabene Gott" gehören noch zu ihnen. In Leonore Griebel ist alles Dämmerung, Traum. Sie stammt als letzter Sproß aus einem alten, seit Geschlechtern verarmten freiherrlichen Hause. Als Kind ist sie mit Märchen und zeitfernen Geschichten gefüttert worden, die das Erbteil der Ahnen, das „Gift" der Einbildungskraft, verstärken mußten. Sie träumt von Glück und lebt in einer Wolke geheimnisvoller unirdischer Töne und Farben und duftiger Schemen. Aber ihr Mann ist ohne jeden Hang zum Fernen, genügsam, altbacken, nüchtern. Er versteht nicht das Sehnen ihres Leibes nach ihm. So siecht sie dahin, im „trocken würgenden" Fieber ihrer Einbildungen. Leonore Griebel

Der Roman ist eine Krankheitsgeschichte wie der „Graveur", wie dieser die Studie einer merkwürdigen Ausnahme; das Drama „Meta Konegen" (1905) sollte den ständigen Widerstreit zwischen der Sehnsucht der Frau und der des Mannes gestalten, die Tragik j e d e r Ehe. Der Mann ist Kopf, die Frau Herz, den Mann befriedigt die Arbeit, der Kampf, das aus ihm sich ringende Werk, die Frau will Hingabe, Liebe. So sieht der Professor Konegen nicht, wie sein Weib, nach Liebe hungernd, dahinwelkt, wie sie sich verzehrt, wie sie auch in dieser Ehe, die keine Ehe mehr ist, ihrem Gatten treu bleiben möchte. Vor der Wahl zwischen ihr und seinem Ruf und seinem Werk wählt er das Werk. Nun verliert sich Meta an einen jungen Verwandten. Zu spät erkennt sie, daß er nur ein girrender Geck ist. Sie fühlt sich entehrt und geht leichten Herzens, mit dem Gatten versöhnt, den Todesgang. Meta Konegen

In gedämpften Lauten klagen Leonore Griebel und Meta Konegen ihren Schmerz, Marie Exner, die Heldin des Romans „Der begrabene Gott" (1905), schreit ihren Jammer gellend zum Himmel. In diesem Romane wollte Stehr nicht nur die Sehnsucht eines müden, kranken letzten Kindes eines absterbenden Geschlechts, nicht die Sehnsucht nur der einen Hälfte der Menschheit, sondern der ganzen Menschheit klagen lassen. Aller Erdenjammer soll aufstöhnen, eine Abrechnung mit dem Letzten, mit Gott, soll der Roman sein. Ihre Zukunft träumend, geht Marie, die Magd, durchs Feld. Da erblickt sie Exner, den Klumpfuß. Er wird ihr Schicksal. Wenn sie ihn auch zuerst flieht, sie wird sein Weib, das Weib eines habgierigen, heidnisch abergläubischen Dämons. Er nimmt ihr alles, woran ihr nach Glück verlangendes Herz hängt, er zerschlägt ihren Gott, zu dem sie sich flüchtete. Noch bescheidet sie sich, sie hofft auf das Kind. Aber sie gebiert ein häßliches Würmchen, und nun wird sie irre. Wie einen dünnen Halm fühlt sie sich zerdreht, hin und her „geschmissen" wie die Würfel im Würfelbecher. Was nützt dem Menschen die Vernunft. „Vernunft ... o je, ihr Menschen! De Ziege hat's Horn un d'r Mensch de Vernunft. Was aber hilft d'r Ziege 's Gestöße, wenn se d'r Fleescher an a Strick nimmt, un was nutzt 'm Mensch a de Vernunft, wenn's übern kömmt wie ein Schlachtmesser!" Kann ein Gott sie, die Marie, mit dem Klumpfuß verbunden haben?! „Wer traut, bindt de Menschen aneinander. A Verrücktes bindt een Vogel mit eem Der begrabene Gott

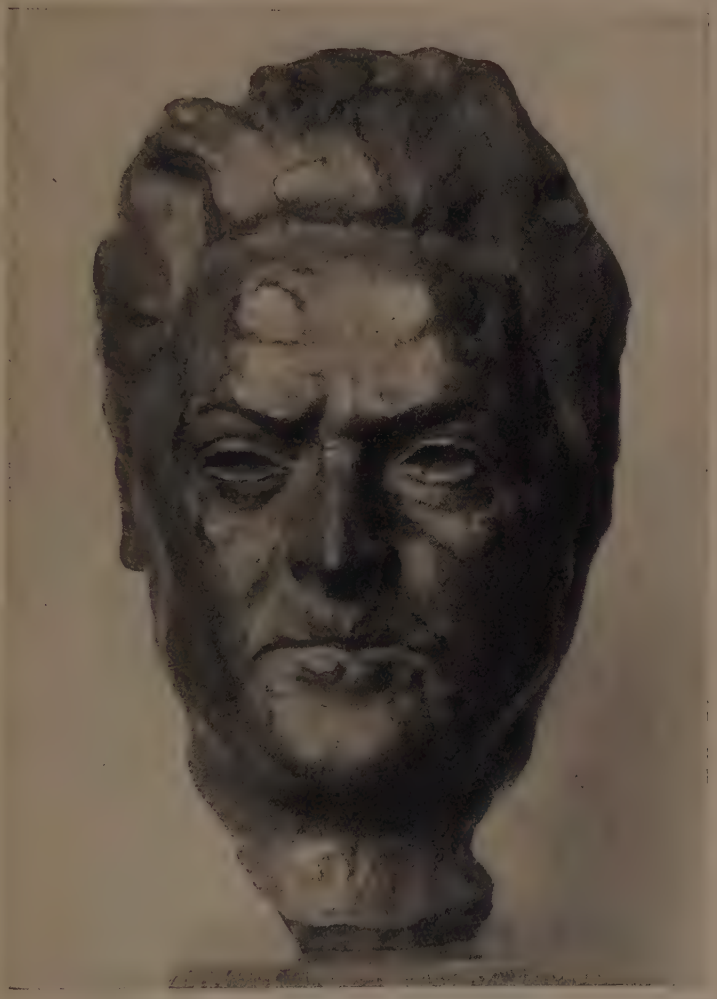
Steene zusammen. Seht, Ihr Mannsmer, das, was m'r Gott genenn', kann das nich tun. Deswegen war ich nich verheiratet." Verlassen sind alle, verlassen sie, verlassen das arme Wurm, ihr Kind. „Ach du mei allereenzigstes Mädla, mei Wackerla, un wo bist du? Hörst' es nicht, dei Mutterla ruft: wo, wo, wo? D'r Wind geht, de Sonne steht uf, wenn's Morgen is. D'r Vogel fliegt aus'm Neste. Wo aber wirst Du ufstehn, wo gehn, wo fliegen?" Und sie rechnet ab mit dem Gotte, den ihr Herz erst trug „wie a linde Tüchla". Sie zerstampft die Figuren ihres Gottes im Schnee: „Tod um Tod. — Den Tod of dei Herz, daß es zerbricht wie meis. Peiniger — Peiniger — Peiniger..." In Dunkel starrt ihre irre Seele. Licht aber ersehnt sie: „Mir wern de Nacht verbrenn' of d'r Erde. Darnach sein mir alle erlöst, mir un alle Menschen." Und sie zündet das Haus an allen vier Ecken an, aus dem brennenden Hause hört man ihre Stimme, wie sie ihrem toten Kinde ein Wiegenlied singt. „Dann sank alles in Asche zusammen. — —

Aber die Nacht der Erde blieb doch. Denn sie läßt sich nicht fortschaffen.
Sie gebärt den Menschen; sie nimmt ihn wieder von hinnen.
Und zwischen der Nacht des Aufganges und des Niederganges schwingt auf gar engem Raume die Stundenglocke des menschlichen Lebens.
Ihr Klang ist ewige Sehnsucht in notvollem Kampf und bitterster Süße."

Drei Nächte

Diese Schlußworte scheint Stehrs nächster Roman „Drei Nächte" (1909) schon im Titel wieder aufzunehmen. In drei Nächten erzählt der Lehrer Franz Faber seinem Kollegen von der Nacht seines Lebens. Wie Leonore Griebel trägt auch Faber die Last der Vergangenheit. Der Zwang des Blutes beherrscht auch sein Leben. „Der ‚freie Wille'", sagt er, „ist nichts als der zu spät erscheinende Doktor, der an dem Bette des Kranken irgendein unheilbares Leiden konstatieren kann. Denn das Schicksal kennt keine Diät. Auf irgendeine Weise sind alle Menschen Krüppel." Er ist zerspalten von Kind an. Seine Mutter war gläubig und abergläubisch fromm, sein Vater ein Freigeist, aber, durch ein Versprechen am Totenbette seiner Mutter gebunden, kein Mann der Tat. So ist der Sohn „in jeder Neigung, in jeder Sehnsucht, in jedem Entschluß" gespalten. Er liebt, aber er reißt die Geliebte nicht an sich. Er lehnt sich auf gegen die alten Mächte in Schule und Kirche, dann beugt er sich wieder. „Wir Menschen unserer Zeit", klagt er, „sind Wesen der Zusammenbrüche. Kaum einer unter den Tausenden, die überhaupt bewußt leben, wächst ungestört aus den Notwendigkeiten des einen Lebensalters in den freier beschränkenden Zwang der andern hinein." Aus Schmerz und Not scheint ihm die Welt geschaffen, überall findet er „die geheimnisvolle grause Macht am Werke, die Menschen in immer tiefere Finsternisse zu ziehen". Nicht auflehnen gegen das Dunkel scheint ihm der Sinn alles Lebens. Aber am Ende des Romans ist er befreit. Die Erzählung von seinem Leben, ein Erlebnis mit einem Mädchen, das ihn liebt, öffnet ihm die Augen. „Menschen binden uns und Menschen lösen uns. Wir werden von einigen gerichtet, von andern erhoben."

„Von den Gräbern der Ahnen wehte eine Luft der Angst. Und ich war zehn Jahre ein Mann des halben Weges, litt weiter am alten Wahn und den Fesseln des Gewesenen. Aber in den Söhnen wird ja nicht bloß das Vergangene wiedergeboren, sondern es kommt mit ihnen das Uranfängliche, das das wahre Künftige ist, zur Welt. Ob wir auf seidene Kissen, oder auf Stroh in dieses Leben fallen: ein jeder Mensch ist ein neues Gottes-, Welt- und Menschengericht."



Hermann Stehr
Büſte von Emil Orlik

LIBRARY
Concordia Teachers Colley
RIVER FOREST, ILL.

Jetzt hat Faber den Mut zur Tat. Wie ein Triumphgesang über den Tod, ein Auferstehungslied des Lebens klingt seinem Freunde das Lied, das der Wind ihm von dem ins Licht Hinwegschreitenden noch zuträgt:

Und ob mein Schiff vor Anker liegt
bei ganz konträrem Winde:
Ich hab' die Hoffnung immer noch,
daß ich den Ausweg finde.

Der Heiligenhof

Und Stehr führt ihn ins wahre Leben: in neue Not, aber auch ins Licht. Faber kehrt an bedeutsamer Stelle wieder in Stehrs umfangreichstem, tiefstem und zukunftsstärkstem Werke, dem Romane „Der Heiligenhof": einmal auf der Flucht, als Rebell gejagt und gehetzt, Wirrnis bringend mit seinen harten Worten, am Ende aber dann als Weiser, Ruhe und Klarheit verbreitend, letzte Erkenntnisse Stehrs verkündend. Denn in den „Heiligenhof" (1917) münden alle früheren Werke Stehrs; alle sind Vorbereitungen auf ihn, auch die unter dem Titel „Das Abendrot" (1917) gesammelten sechs kleineren Novellen, die Traumgesichte aus Kinderland wie die „Geschichten aus dem Mandelhause" (1913) und die Märchendichtungen, wie „Das letzte Kind" und „Wendelin Heinelt". Stehr hatte mit dumpfen, grausigen Gesichten begonnen, aus denen eine nie erfüllte Sehnsucht verzweifelt schrie; er hatte seine Menschen meist auf der „dunklen Gottesseite", wandernd sich mühend, geschaut; nun schaute er sie auch, sich selbst erlösend und befreiend, auf der lichten. Daß „im Grunde unserer Seele zwischen dem menschlichen und göttlichen Wesen keine Scheidewand besteht" — die ersten Werke waren davon ein „dämmerndes Ahnen" —, davon gibt der „Heiligenhof" eine „helle, frohe Gewißheit". Sinn ist im Leben, Sinn in jedem Schicksal, wenn du nur heraushämmerst und läuterst, was darin der Erweckung und Erkenntnis harrt: dich selbst und deine Bestimmung; du hast mit dieser Erkenntnis auch die der wahren Welt, die hinter den Erscheinungen steht, ein seelisches Kräftespiel, und die Erkenntnis Gottes, der eine doppelte Sprache spricht, die doch eine ist, aus dir redet und der Welt. Das wird nicht nackt ausgesprochen, sondern redet als Sinn aus einem Geschehen, das, wie immer bei Stehr, diesseitig gebunden und jenseitig verknüpft ist, Wirklichkeit ist und Vision, Zeitbild und Traumbild, und Märchen. Andreas Sintlinger, ein westfälischer Bauer, in dem auch heißes wallonisches Blut kreist, ganzer Erbe eines überschäumenden Geschlechtes, klärt sich durch ein außergewöhnliches Schicksal in einer Ehe mit einer Beruhigten und Beruhigenden im Anschauen des Lebens seines Kindes zu dem „Heiligenhofbauer". Blind ist Helene, sein Kind; aber kein Arzt weiß zu sagen, warum diese in stiller Klarheit aufblühenden und wie horchende Spiegel regungslos stehenden Augen nicht sehen. „Es war ein leuchtendes Sehen in ihnen, ein umgekehrter Blick, so als breite sich die Welt nicht draußen vor ihnen aus, als zöge alles durch die Tiefen ihres Innern vorüber... Nein, dieses sein Kind war nicht blind; es war auf eine andere, geheimnisvollere Art sehend als die gewöhnlichen Menschen. Wir schauen mit Hilfe der Dinge in die Welt; in diesen Augen schimmerte klar das Licht, das wir andern mühsam und dunkel durch die Formen der Wesen ahnen." So lernt er mit den Seelenaugen seines Kindes die Welt schauen, Kenner werden der eigenen Seele, aber auch ihr Bezwinger und Gestalter und damit Herrscher über andere Seelen und die äußere Welt, ihr von ihr willig oder widerwillig anerkannter Umgestalter: ein Mensch, der, weil er in sich ruht, seine Bestimmung kennt, jeden Tag neu sich

erobert, jedes noch so alltägliche Geschäft heiligt, den Unheiligen ein sie seltsam ergreifender, anrührender oder umrührender Anblick. Nicht daß sein Leben in stetigem Aufstieg wie von selbst ihm gelänge, still stünde auf sonniger Höhe —, nach heiteren wie in heiligem Lichte ruhenden Jahren gleitet es wieder auf die Schattenseite hinüber. Der Heiligenhofbauer muß erleben, wie das Kind, das ein Bote aus anderer Welt, ein Engel, ihm schien, ein Mensch wird, eine liebende Jungfrau, die in der Liebe zum Erwählten das Augenlicht gewinnt, aber aus der Welt sich hinwegstiehlt, in der ein reiner Seelenmensch dauernd nicht heimisch werden kann, ohne seinem Gesetze untreu zu werden. Zerrissen, um den Sinn seines Lebens, wie er glaubt, gebracht, gewinnt der Heiligenhofbauer ihn nach trostlosen Jahren durch Faber wieder zurück, lernt er, der bisher mit den Seelenaugen seines Kindes die Welt gesehen, sie nun mit eigenen Seelenaugen schauen, steht er mit der Frage aller Fragen wieder an der Pforte, an der sein Dichter im „Begrabenen Gott" so verzweifelt gerüttelt hatte. Aber jetzt öffnet sie ihm der Weise:

„Wer ist das, Gott?"

Faber antwortete:

„Eine Frage, auf die es weder im Denken noch durch Worte einen endgültigen Bescheid geben kann, nie, nie, in alle Ewigkeit nicht, als nur im Tode, soll man nicht stellen. Denn die Verhältnisse in unserm Verstande sind nicht genau die Verhältnisse weder unseres tiefsten Wesens, noch außer uns.

Aber zu diesem Geheimnis schon bei Lebzeiten zu gelangen, gibt es zwei Türen. Die eine ist das, was wir unsere Seele nennen, die andere die Welt um uns. Doch, wem Welt nicht Seele wird, findet durch sie niemals zu Gott, solange er lebt."

Es ist wundervoll, wie dieser Roman, der als die Geschichte dreier Menschen beginnt, Kreis um Kreis weiter zieht, wie aus der Geschichte zweier Höfe die mehrerer Dörfer, vieler Menschen, gewöhnlicher und ungewöhnlicher, aller Stände, einer Landschaft, einer Zeit herauswächst und wie über diesem scharf gesehenen und gezeichneten Diesseits ein Himmel sich wölbt, dessen Grenzenlosigkeit, ein Wort Stehrs mit leiser Abänderung zu gebrauchen, nicht im Abglanz des irdischen Lichtes wie bei den Augenmenschen, sondern in einem Schimmer erstrahlt, der außerirdisch, traumhaft aus des Dichters Seele heraufdringt.

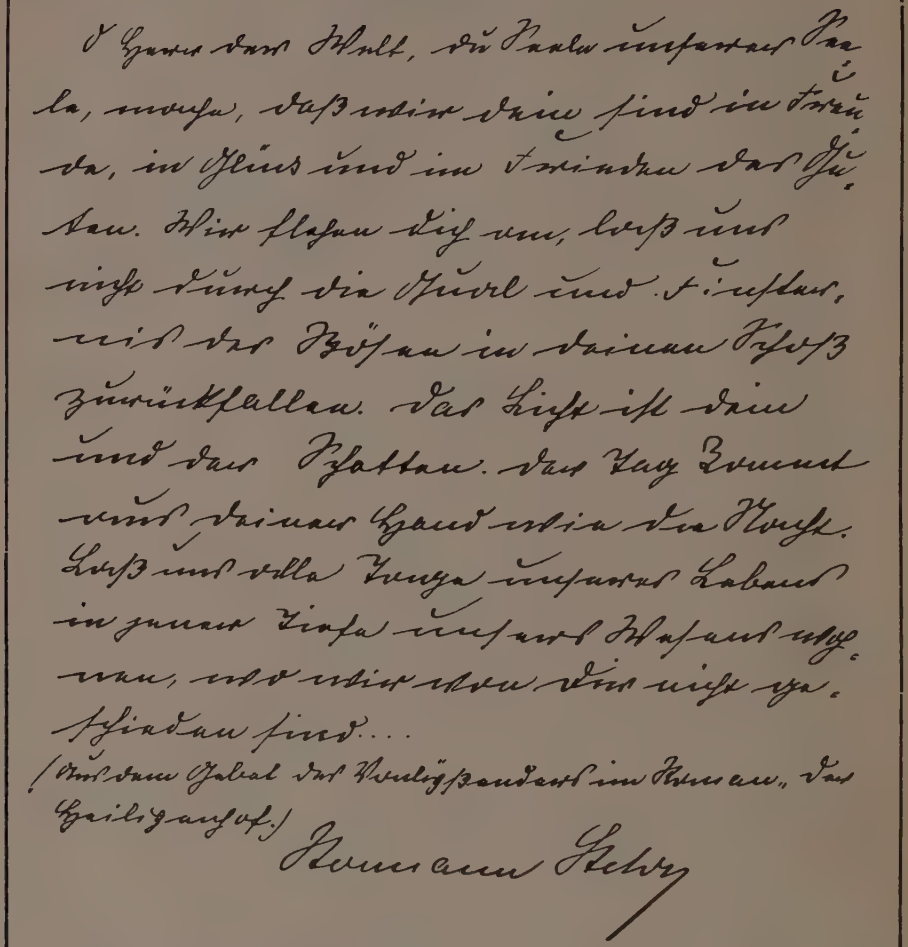
Derselbe Himmel wölbt sich, aller erneut hereinbrechenden Düsternis zum Trotz, auch über den späteren Werken, dem Novellenbande „Die Krähen" (1921), einem Zwischenwerke, das zwei Revolutionsschicksale, das eines geistigen Fanatikers und das eines Schiebers, etwas zu zeitnah zeichnet, und dem Roman „Peter Brindeisener" (1924). Er ist das Schlußwerk der Trilogie, die mit den „Drei Nächten" begonnen hatte. Eine Beichte in drei Nächten war der Vorklang zum „Heiligenhofe", die Beichte einer Nacht ist sein Ausklang; zweimal findet sich durch sie ein Mensch hin zu seinem wahren Selbst, dort sich erlösend zu neuem Leben, hier sich erlösend zu entsühnendem Tode; dort gewinnt einer, Faber, die Kraft, später mal letzte, beruhigende, klärende Worte zu dem durch Leid verwirrten Heiligenhofbauer zu sprechen, hier gewinnt Peter Brindeisener, der Mensch, der leidvoll müssend durch seine Liebe zu dem blinden Mädchen erneute Wirrnis über den Heiligenhofbauer gebracht, beichtend Klarheit über sich, Versöhnung mit seinem Schicksal, Erlösung von seiner Schuld: sein Untertauchen in den Wellen, sein Vergehen ist eine Rückkehr ins wahre Leben.

Die Krähen

Peter Brindeisener

Die Welt von der Licht- und die Welt von der Schattenseite — im „Heiligenhof" hatte Stehr für beide feindlichen Welten in den beiden verfeindeten

Handschrift-Probe



Höfen, im Sintlinger- und im Brindeisenerhofe fast mystische Symbole geschaffen — wie Ebal und Garizim liegen sie einander gegenüber, sagt Arnold Zweig. Das Leben auf der lichten Gottesseite — trotz alledem — war die Geschichte des Heiligenhofes gewesen, jetzt gab Stehr im „Peter Brindeisener" noch einmal die Welt auf der Schattenseite. Ein Greis beichtet einem reinen sehnsüchtigen Jüngling, einem knabenhaft Unberührten in einer Osternacht ein Leben, das seit seinem siebenten Jahre ein Leben in Wirrnis, Dunkelheit, Dumpfheit, ein Kampf mit Teufeln und Dämonen gewesen war. Früh verprügelt, vertrotzt, vereinsamt, verführt durch Eltern, Bruder, die Schulkameradin, brennt er in geschlechtlicher Gier, ohne der Sehnsucht

nach Erneuerung, Verwandlung, Erlösung in Reinheit verlustig zu gehen, schwankt sein Leben zwischen Mathinka, der Sinnlichen, und dem blinden Lenlein, der Heiligen. Reich begabt, ertrotzt er sich das Leben auf der Hochschule, ein schnell Begreifender, aber nie innerlich ganz Ergriffener; ein äußerlich viel Erlebender, nie innerlich Gereifter, wird er durch eine Gnade des Schicksals eingezogen in den göttlichen Kreis, wird er der Geliebte der blinden Heiligen, die durch ihn sehend wird, überträgt er trotz allen Wehrens seine Gier auf die Reine, verrät sie, betrügt sie mit der Sinnlichen, im Glauben, die Heilige in ihr zu retten, treibt sie aber nur in den Tod, sich selbst durch einen Strudel voll Sinnlosigkeit in ein qualvolles Leben, das nur durch die Sehnsucht, einmal wieder die Stimme der Reinen in sich zu hören, ihr Bild rein in sich auferstehen zu fühlen, aufrecht erhalten wird. Beichtend dem reinen Jüngling, der so ist, wie er hatte sein wollen — Jungmann heißt er verheißend —, erlebt er dies Wunder, sieht er mit schleierlosen Augen sein Leben und das aller Menschen, erkennt er die Teufel, Dämonen und Schatten als „verwirrende Spinnweben" vor seinen Blicken, wird auch er zum Künder der letzten Stehrschen Erkenntnis:

„Wir Menschen, die Tausende und Millionen, arbeiten in den Werkstätten Gottes. Die einen schmieden in einer hohen, lichten Halle, die andern in finstern Höhlen, je nachdem sie sind, die einen in der Not des Guten, die andern in der Not des Bösen. Am Ende aber, im Tode, wenn das Dasein abgelaufen ist, sinken alle die Belichteten wie die Finstern in die eigene Tiefe hinauf, in diesen unaussprechlichen Abgrund unsers Wesens, den die Menschen draußen Gott, in sich Seele nennen. Das ist das Geheimnis, mein lieber Jungmann, das ist es, kein anderes.

Aber wenn die Menschen recht von Grund aus wollen, vermag das Leben nichts über sie. Ich war ein Schwacher, ein Unbeständiger und bin immer vom Hellen ins Finstere, vom Licht in den Schatten gesprungen.

Nun ist's vorbei. Nun überwand ich alles, indem ich mich überwand."

Es war ein Wagnis, eine Erzählung zu schreiben, deren Hauptereignisse alle schon in einer früheren festgelegt waren. Aber das Wagnis ist Stehr gelungen. Obwohl dem Kenner des „Heiligenhofes" alles äußere Geschehen bekannt ist, erlahmt nie seine Teilnahme. Eines Mannes, der ein Gottsucher ist, Entwicklungsgeschichte gab Stehr dort, hier eines Jünglings, d e s Jünglings unserer Tage. Der Sechziger wandelt — wie immer — ein hartes Allgemeinschicksal fast zu einem Märchen, das harte Allgemeinschicksal heutiger Jugend, ihre zu frühe Austreibung aus dem Paradiese. Es ist ein Gericht, aber ein gütiges; denn für den Gram derer, die unreif nach dem Wunder begehren, um es zu zerstören, hat der Reife am Ende doch einen himmlischen Trost.

Die Mythen und Mären

Zwei Maße des Menschen gibt es für Stehr: den Weisen und das Kind. „Die unbewußte und die bewußte Göttlichkeit halten Gericht über unser Dasein." In den größeren Werken haben öfters beide das Wort; daneben aber hat Stehr Werke geschaffen, in denen nur die unbewußte Göttlichkeit redet. Es sind die Schöpfungen, die die Gesamtausgabe in den Band „Die Mythen und Mären" aufgenommen hat, Werke, in denen der Traumdichter unbeschwerte Schau hält.

Geschichte vom Rauschen

Da läuft — die Erzählung stand ursprünglich im Buche „Das Abendrot" — die Negwer-Mutter dem entlaufenen Herzen ihres Kindes nach, da führt „Die Geschichte vom Rauschen" in Urweltschöpfertage, da ist in den „Geschichten aus dem Mandelhause" (1913) die Welt der Erwachsenen mit den Kindesaugen geschaut,

Geschichten aus dem Mandelhause

für die die Traumtür immer offen steht. Da steht Stehrs erste Märchendichtung „Das letzte Kind", die herbe, im Stile stellenweise ganz expressionistische Trauerdichtung von dem Engel, der ins Heimathaus muß, um den Eltern

Das letzte Kind

Hermann Stehr

das letzte Kind zu holen. Aller Erdenjammer dringt auf ihn ein, als er in die Hütte kommt, die Mutter sieht. Er droht wieder irdisch zu werden, da erbarmt sich seiner der himmlische Vater und erlöst Mutter und Kind. Geläutert gehen sie durch die Pforte des Todes. Der wahnsinnige Vater, dessen Seele im Traum vor dem Tore des Todes lagert und den Weg sperrt, kann ihnen nicht wehren. Er sieht sie den Ufern der Seligen zuschreiten, er aber stürzt wieder in den Schacht seines Lebens hinab. Da steht endlich auch das schlichteste Märchen, das

Wendelin Heinelt

Stehr geschrieben, eines der schönsten, der „Wendelin Heinelt" (1906), das

Radierungen von Max Oboy zu Stehr, Wendelin Heinelt

Märchen von dem armen Glücksucher, der über dem Schmerz des Ärmeren sein eigenes Glück vergißt und nur ein Stück trocken Brot, das nie ein Ende nimmt, aber alle lustig macht, von der Glücksuche heimbringt. Man rühmt oft Stehrs Schlüsse, aber keiner ist so schlichtschön wie der von „Wendelin Heinelt".

„So ist es geblieben bis auf den heutigen Tag, das Brot nahm kein Ende, und die davon aßen, bekamen goldene Herzen voll Fröhlichkeit und Güte, ihre Augen blieben reich und ruhig.

Heinelt bekam noch viele Söhne und Töchter. Alle haben denselben Blick, denselben frohen, leisen Mund.

Auch du hast dann und wann schon einen aus seiner Familie gesehen. Wenn du jemand um einen Trunk Wasser bittest und er reicht dir die Kanne; um einen Bissen

und er langt dir das Brot hin; um ein Eckchen für dein Haupt und er bietet dir sein Haus an, so wisse, es ist ein Kind jenes Heinelt Wendelin, der voll Schmerz sein Glück suchen ging, und als er es gefunden hatte, dessen nicht achtete, um seinem ärmeren Bruder zu helfen.

Einmal aber sind wir alle Heinelt-Menschen geworden. Dann ist der Himmel auf Erden und niemand fürchtet sich mehr vor dem Tode."

Gesammelte Gedichte und Tagebücher

Wer so mit dem Dichter gegangen, blickt in den „Gesammelten Gedichten" und den „Aufzeichnungen aus den Tagebüchern", die den 9. Band der Gesamtausgabe von 1924 füllen, noch einmal auf Leben, Werk und Welt zurück. „Die Geschichte des Menschen" entschleiert sich noch einmal — offener nur in diesen Ichbekenntnissen als in den Traumgebilden von anderen, die mit dem eigenen Erleben und Erleiden gespeist waren —, als der harte Weg, der nach Leiden und Streiten erst in zweite Kindschaft und Weisheit mündet. Über manchmal fast strauchelnde, knorrige, krüppelige Verse eines knorrig trotzigen Kämpfers, eines einsam Ringenden gelangen wir zu dem stillen Flusse der erlittenen Bekenntnisse, der reifen Sprüche des Alternden, der von schmerzgeprüfter Güte leuchtet, ein Herold nur noch der Seele, der, heimgefunden zu sich und Gott, alles nur im Lichte der Ewigkeit schaut und selig ergriffen in das Geheimnis der von Gott ihm verschleierten und entschleierten, jedenfalls verzauberten Welt hinausstaunt:

Du wirst mir noch die Bäume ganz verwandeln,
das Tier, den Strom, die Berge und den Weg.
Du machst das Wirklichste ja schon, mein Handeln,
als ging in Lüften ich nur einen Geistersteg.

Und es ist schön, wie er, der in die Ruhe und Weisheit eingegangen, nun auch hier die Irrenden an die Hand nimmt. „Von Grund aus ist die Seele gut. Alle Sünde ist Krankheit. Krankheit bedarf der Liebe." Mit ihr nur denke als Weiser, mit dem Geiste denken nur die Klugen. Du Liebender aber weißt: „Es gibt keine Sünder, es gibt nur Unglückliche, das heißt Menschen, die im Innern in die Irre gestoßen sind."

Dies nur bringt Heil: der andern Fehle
in unserm eignen Herzen zu bekämpfen,
den Aufruhr draußen in der Brust zu dämpfen
und aus der Leidenschaften dunklen Krämpfen
nach den Gesängen himmlischer Befehle
zu wandeln in das Gotteslicht der Seele.

Denk an den Weisen, denk an das Kind: „Eine warme Kinderhand trägt das Eis nicht weit, und aus Herzen der Jugend entschwindet der Haß gar schnell." Getrost: „Steig auf und kämpfe! Ganz zerschellt wird keinem Mensch und Gott und Welt." Denn merke: wie in der Muschel das Meer rauscht, aus dem sie entstiegen, so klingt in dir, der du durch deine Geburt dem Meere der unerforschlich tiefen Göttlichkeit entstiegen bist, ein leiser Ton des Sinnes der Ewigkeit nach.

Du kannst dem Gott entrinnen nicht,
der in dir deinen Weg bereitet.

Höre auf den „Monolog des Greises", der die Sammlung der Gedichte als umfangreichstes Verswerk abschließt, auf den Weisen, der der Welt ein Zauberer schien, im Besitze eines überirdischen Geheimnisses, das Gewalt gab über sich und

Hermann Stehr

die Welt, und der doch nur den Weg zu sich gefunden hatte und damit zur Welt, zum All und zu Gott und nun so in verstörter Zeit das Beispiel gab höchster Verklärung. Ein Mensch früher wie du, wie du ein „Durchgang vieler Mächte", gepeinigt von der Sehnsucht und Gier nach Besitz, Ehre und Macht, ein Verwundeter auf dem Rosenbette der Liebe, Zweifler endlich an allem, unfähig, überhaupt noch Werte zu erkennen, den Richter und Priester vom Lumpen und Sünder, den Betrogenen vom Betrüger zu scheiden. Ein Mensch aber, der aus den Prüfungen erstand, aus den Eigenkräften seines Wesens Kraft zog zu neuem Wesen und Schauen, in Traum und Denken, Wort und Werk so sich heiligend, daß in allem nun Gott wohnte, „wie in den Dingen das Heiligformende sich selber bildet". Höre auf diese Stimme und geh nicht fort wie die verstörten Menschen von jenem Greise, weil er kein mühlos Pülverchen ihnen reichte gegen ihre Not und die der Zeit, sondern von ihnen selbst alle Kraft forderte, von dir auch fordert Neugeburt, Wiedergeburt.

Stehrs Bedeutung

Stehrs Gedicht der Verklärung klingt aus in Verzicht. Die meisten werden ihn nicht hören. Stehr, der Sechziger, ist noch ein Einsamer, wenn auch immer wieder verschiedenartigste Künstler und Denker für ihn gezeugt haben: Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal, Walter Rathenau und Martin Buber, Hermann Bahr und Moritz Heimann, von Jüngeren Oskar Loerke und Hans Franck, Hanns Johst und Max Hermann-Neiße. Einst schrieb Hugo von Hofmannsthal: „Hier ist das abgegriffene Wort zu gebrauchen: ‚Ich habe, da ich dieses las, etwas erlebt.' Und noch ein Wort: Groß, groß, groß. Und noch eins: Ehrfurcht"; heute schreibt Hanns Johst: „Man degradiert sich selbst, wenn man ästhetische Maßstäbe an Evangelien legt, statt geraden Herzens sich einfältig zu ihnen und gläubig, demütig und liebend zu bekennen! Ich sehe und kenne keinen andern Maßstab für Hermann Stehr als maßlose Verehrung!" Und mancher junge Künstler und junge Mensch von heute denkt so. Denn Stehr hat der Jugend Verhältnis zu Welt und Wort:

Wenn ich die Welt nicht umgestalten wollte,
sagt mir, warum ich singen sollte.
Denn dichte ich, verwandelt sich die Welt,
und durch das All wird mir das Wort erhellt.

5. Jakob Wassermanns Typenreihe neuer Menschen

Die schmerzvolle Sehnsucht nach einem neuen Leben, nach einer neuen Menschheit, deren Notwendigkeit die Romane von Schlaf dialektisch beweisen, die Romane von Stehr visionär enthüllen sollen, dieselbe Sehnsucht ist auch die Seele der Romane von Jakob Wassermann. Er hat sonst nichts von ihrer Art: ein anderes Lebensalter — er ist 1873 in Fürth geboren —, eine andere Abstammung, andere Lebenserfahrungen, eine andere Technik als Ergebnis eines immer neuen Nachdenkens über die Gesetze gerade *seiner* Kunst, der Erzählungskunst, geben seinen Werken ein ganz anderes Gepräge. Aber ihre Quelle ist die gleiche. „Glaubst du denn," sagt er selbst in seinem Dialog „Die Kunst der Erzählung" — „glaubst du denn, daß es Laune ist oder Trotz oder die eitle Lust zu verblüffen, was unsere Besten in ihren besten Stunden bewegt? Sie sind nicht Eigenwillige, sie sind Geschöpfe der Zeit, in ihnen kristallisiert sich die Sehnsucht und das geistige Bedürfnis der Menschheit." Der Dichter ist das „lebendige Gewissen" der Gegenwart.

Jakob Wassermann

Wie bei fast allen mit einer Sendung Betrauten, für die ihre Umgebung kein Verständnis hat, sind seine Entwicklungsjahre einsam und hart, Jahre der äußeren Not und inneren Qual, doppelte Qual, weil er, obwohl jüdischen Bekenntnisses, doch sich als Deutscher fühlt. Atmet er nicht in der deutschen Sprache, ist sie nicht das Lebenselement, das ihn gebildet, seine „Züge geformt", sein „Auge erleuchtet", seine „Hand geführt", seinen „Fuß gelenkt", seine „Nerven in Schwingung versetzt", sein „Herz fühlen", sein „Hirn denken gelehrt", ihm „das Gesehene, in Phantasie und Urteil Gesammelte durch Geschichte, Fluß des täglichen Seins, Spiel der Lebensläufe, Erlebnis der großen Werke zur Anschauung Gewordene in einmalige, unwiderrufliche Gestalt verdichtet"! Alle aber rütteln an der Überzeugung, er „sei deutschem Leben, deutscher Menschheit nicht bloß zugehörig, sondern zugeboren". Das späte Bekenntnisbuch „Mein Weg als Deutscher und Jude" (1921) berichtet von diesem Urerlebnis, das alle Hauptwerke Wassermanns irgendwie speist.

Sein Weg als Deutscher und Jude

Eine Erzählung „Schläfst du, Mutter?" und klagend rührende schlichte Gedichte wurden zuerst von ihm bekannt. Dann schrieb er das erste Buch der Sehnsucht, die Abrechnung mit dem Volke seiner Abstammung: „Die Juden von Zirndorf" (1897). Ein Vorspiel im Chronikstile — es ist der wertvollere Teil des Romans — spielt im 17. Jahrhundert. Die Juden, die um Fürth und Nürnberg ein bedrücktes, gequältes, auch durch ihr eigenes Gesetz verknöchertes Leben führen, weckt das Gerücht von einem im Osten erstandenen Erlöser. Der Fanatismus und die Lebensgier flammen auf: man rüstet sich zum Zuge dem Erlöser entgegen. Da kommt die Kunde: Sabbatai Zewi, der angebliche Erlöser, ist zum Islam übergetreten. Der alte Jammer beginnt wieder, man gründet ein Dorf „Zionsdorf", einziehende Christen nennen es Zirndorf. Jakob Wassermann aber, dem Erzähler, scheint das Schicksal und der Charakter des Schwärmers Sabbatai, der betrogen ward und betrog, typisch für das Schicksal und den Charakter seines Volkes. „Sabbatai," so schreibt Wassermann am Schluß seines Vorspieles und leitet damit zum Hauptteile des Romanes über,

Schläfst du, Mutter?

Die Juden von Zirndorf

„Sabbatai wurde ein Moslem, und manche sagen zum Schein. Der Jude wurde ein Kulturmensch, und manche sagen zum Schein. Manche sagen, der Verderber und Verführer sitze in ihm und er verstände die Bühne dieser Welt besser als ihre Erbauer. Dies ist sicher: ein Schauspieler oder ein geistiger Mensch, voll innerlicher Schönheit und doch häßlich; lüstern und asketisch, ein Scharlatan oder ein Würfelspieler, ein Fanatiker oder ein feiger Sklave, alles das ist der Jude. Hat ihn die Zeit dazu gemacht, die Geschichte, der Schmerz, oder der Erfolg? Gott allein weiß es. Vor den Blicken tut sich ein unermeßliches Bild auf, denn das Wesen eines Volkes ist wie das Wesen einer einzelnen Person: sein Charakter ist sein Schicksal."

Die Geschichte des falschen Erlösers ist der erste Teil, der zweite Teil ist die Geschichte des echten Erlösers, eines jungen Zirndorfer Juden der Gegenwart. Freilich erlöst Agathon Geyer nicht seine Zirndorfer Glaubensgenossen, sondern nur sich selbst. Er überwindet den engen Geist des Gesetzes, er überwindet den Sklaven und den Asketen, die moderne Kultur zerreibt ihn nicht: er wird der neue Mann.

Die Entwicklung des neuen Weibes, den Schmerzensweg seiner Entwicklung sollte dann Wassermanns zweiter Roman „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1900) zeichnen. Renate Fuchs, die Herzogsbraut, muß sich erst loslösen von aller Überlieferung, muß erst durch alle Lebenskreise und ihren Schmutz und Schlamm unversehrt gehen, ehe sie das wird, wozu sie ihr Name schon vorbe-

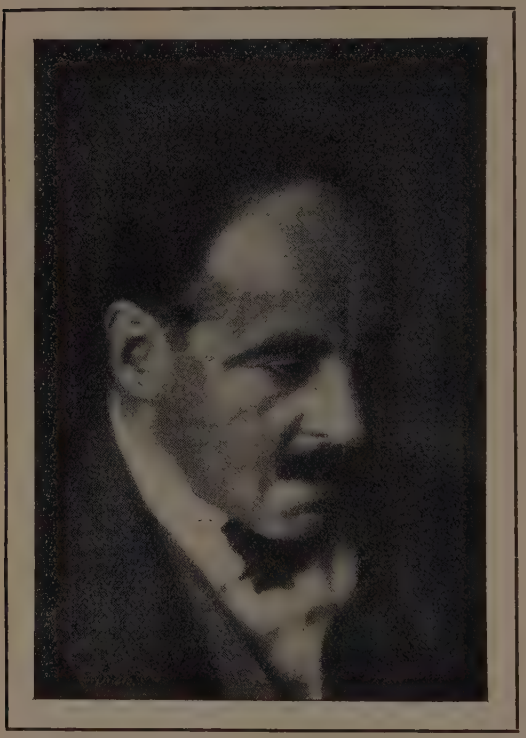
Die Geschichte der jungen Renate Fuchs

Jakob Wassermann

stimmt, eine Renate, eine Neugeborene, Neuerwachte; ehe sie Agathon Geyer findet und mit dem Todkranken eine Liebesnacht feiern darf, der das erste Kind einer besseren Zeit entsprießt: Beatus, der Glückliche.

Moloch

Agathon und Renate siegen, Arnold Ansorge, der Held des „Moloch" (1903), unterliegt. Einen Menschen von ursprünglich reinem, starkem Gefühl verschlingt die Großstadt, „der Moloch". Auf dem Lande ist Arnold Ansorge aufgewachsen, ein Mensch, klug und ernst, aber trocken und schwerblütig, wortkarg und wortträge, ein Naturbursch, ein Bauer. Da macht ihn ein Justizverbrechen zum Rechtsfanatiker. Er kommt in die Großstadt, und sinnlos, voller Lügen erscheint ihm alles Leben, alles Gesellschaftstreiben. Er wundert sich, warum man nicht einfach, klar, gerade ist, er wundert sich über alle menschliche Maskerade, über das Belanglose, das sich wichtig macht, über die geheuchelte Teilnahme, über die mühsam versteckte, verdeckte Langeweile. Aber die Gesellschaft ist stärker: sie wandelt ihn. Sein sittliches Gefühl stumpft sich ab, er wird eitel und hohl, er, der nie Gelangweilte, empfindet Langeweile, er wird ein Müßiggänger, er lügt, er betrügt. Aber gerade der, den er betrügt, gerade der glaubt an ihn. Das bringt ihn zu sich. Er will bezahlen. Aber wie? Ein neues Leben anfangen? — Nein. Er hat nicht erfüllt, wozu er sich ausersehen. „Es ist unrechtmäßig, glücklich werden zu wollen, wenn man schlecht gelebt hat." Was muß er tun, „damit Gerechtigkeit entsteht"? Und er antwortet: „Nur wenn du nicht mehr bist, wird auch dein Übel nicht mehr sein; erst aus der sühnenden Tat erwacht das Bessere wieder und bleibt unsichtbar im Raume, bis es einen neuen Leib findet." Arnold Ansorge erschießt sich.

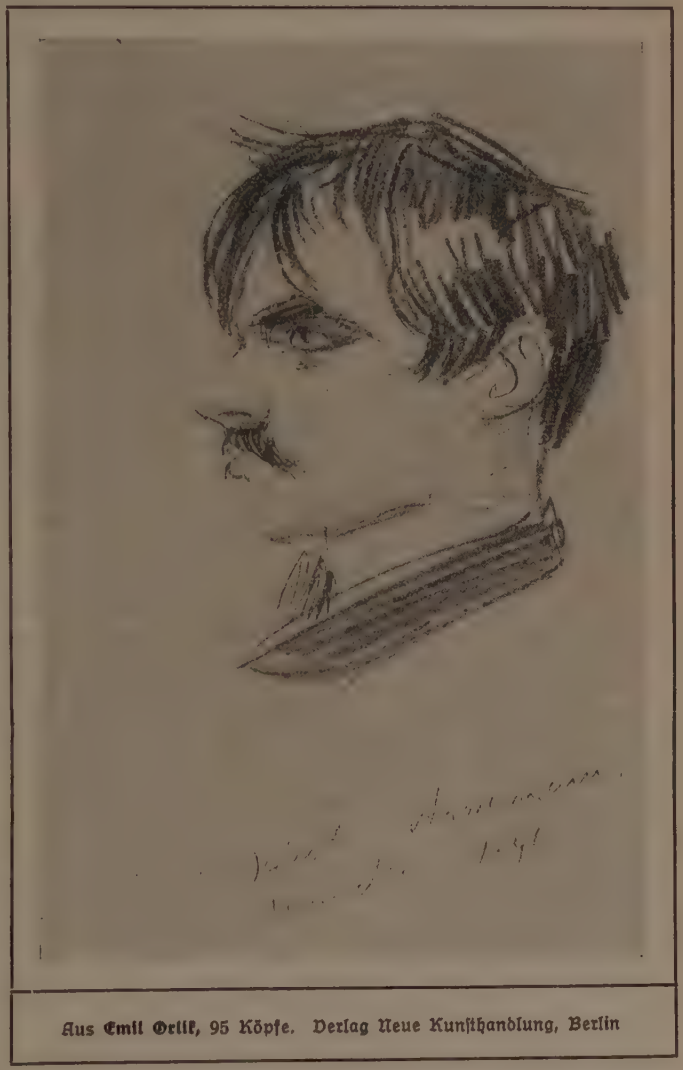


Jakob Wassermann
Nach einer Photographie von M. Schwarzkopf in Zürich

Alexander in Babylon

Nur scheinbar entfernt sich Wassermann in den Werken der folgenden Jahre von der Gegenwart und ihren Themen. Ins Altertum und in den Orient führt sein „Alexander in Babylon" (1904), ein paar Jahrhunderte zurück führen auch die Novellen „Die Schwestern" (1906), ein paar Generationen wenigstens der „Caspar Hauser" (1908). Aber zunächst gibt es für keinen Dichter Vergangenheit im Sinne eines künstlich belebten Toten, für ihn ist alles, wie auch Wassermann einmal betont hat, unmittelbarste Gegenwart. Was er sucht, ist das Rätsel Mensch, das Rätsel Schicksal, das Rätsel Leben. Im „Moloch" sieht ein Tatenloser plötzlich in das Antlitz des Lebens, im „Alexander in Babylon" ein

Tatenhungriger, Tatenreicher: Alexander der Große. Die Wüste und Babylon machen ihn zum Sterben reif. Unfaßbar ist der Gedanke an den Tod seiner Lebensgier. Was soll, grübelt er, das Leben, wenn man es nicht festhalten kann? Wozu ausgezogen, „Reiche erobert, Männer gemordet, Städte gegründet, Gesetze gegeben, Könige entthront, Freunde verloren, Götter beleidigt, wozu Nächte durchwacht, Pläne gesponnen, wozu Liebe, warum gelacht und warum geweint, wenn alles dies so war, wie es eben war?" Und wie das Leben ihm entgleitet, dem Tatenmenschen, so auch seinem Gegenspieler, Arrhidäos, seinem Halbbruder, dem Grübler, dem Phantasten, dem Wunschgierigen, der nur Taten träumt, der in Träumen ein Alexander ist, im Leben ein ängstlicher Narr, der beiseitesteht.



Aus Emil Orlik, 95 Köpfe. Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin

Deutlichere Fäden verbinden den „Caspar Hauser" (1908) mit den früheren Werken. Schon im „Moloch" wirkten einige Kapitel wie eine Kritik der Gesellschaft durch eine Art Caspar-Hauser-Natur: das ist Arnold Ansorge, ehe die Stadt ihn zerstört. Was ist für Wassermann Caspar Hauser, jener rätselhafte Findling, der 1828 in Nürnberg auftauchte und wenige Jahre später ermordet ward? Dies Schicksal ward Wassermann zum Schicksal des menschlichen Herzens überhaupt. „Das Menschenherz gegen die Welt" — das ist die Formel. Caspar

Caspar Hauser

Jakob Wassermann

Hauser ist ihm der Mensch ohne Sünde, der reine Mensch, ein Prüfstein für den Menschenwert. „Es ist", sagt sein erster Beschützer, „wie eine uralte Legende, dies Emportauchen eines märchenhaften Geschöpfs aus dem dunklen Nirgendwo; die reine Stimme der Natur tönt uns entgegen, ein Mythos wird zum Ereignis. Seine Seele gleicht einem kostbaren Edelstein, den noch keine habgierige Hand betastet hat." Und alle greifen nach ihm, alle beschmutzen ihn. Keiner naht ihm ganz selbstlos. „Vollkommen stumpf und vollkommen hilflos" stehen alle „dem Phänomen der Unschuld" gegenüber, vermögen nicht zu fassen, „daß etwas dergleichen überhaupt auf Erden wandelt", schieben ihm „ihre unreinen oder durch den Willen getrübten Absichten" unter, machen ihn „zum Werkzeug ihrer Ränke und Prinzipien", „erhärten" „dieses oder jenes Gesetz mit ihm", wollen „dies oder jenes Geschehnis an ihm darlegen", gewahren aber „nie es selbst, das einzige, einmalige, herrliche Bild der Gottheit", sondern „besudeln" „das Holde, Zarte, Traumhafte seines Wesens." Von denen, die noch das Staunen kennen, kommt er in die Hände der Prinzipienmenschen und dann derer, denen die Welt ureinfach und Caspar Hauser einfach ein Betrüger ist; an der „Trägheit des Herzens", wie der Untertitel des Romanes lautet, geht Caspar Hauser schon früher zugrunde, ehe ihn der hohe Mörder trifft. Und so nahe rückt der Roman das Symbol des reinen Menschentums, daß das ganze Buch zu der stummen Frage wird: Und bist nicht auch du ein Herzensträger? Hättest nicht auch du Caspar Hauser mit töten helfen? Eine Frage an die Welt, besonders die deutsche. Denn das Gegenstück zu den „Juden von Zirndorf" soll der Caspar Hauser sein; ein in jedem Betracht deutsches Buch schwebte Wassermann vor: „innerste deutsche Welt und, ich glaube es wohl sagen zu dürfen, gültige deutsche Menschen. Deutsch die Stadt, deutsch der Weg, deutsch die Nacht, deutsch der Baum, deutsch die Luft und das Wort."

Das Gänsemännchen

Aber der erwartete Widerhall kam erst vom nächsten großen Werk aus gleicher Welt, von dem Romane: „Das Gänsemännchen" (1915). Dazwischen lagen wie immer bei Wassermann zwischen den Hauptwerken „Versuchs- und Erprobungswerke": der Versuch, in dem Romane „Die Masken Erwin Reiners" (1910) abzurechnen mit einem Typus, an dem „unsere Zeit leidet wie an einem Alpdruck", mit dem Begehrlichen und Gesetzlosen, der nicht entsagen kann und nicht will, der die ganze Welt für sein Eigentum hält, der besitzen will und doch nicht besitzt, ja kaum genießt, den nur sein Begehren wach hält, der, gegen die Menschen gewandt, nur Masken hat, die Masken seines Verlangens und seiner Ungeduld; der Versuch, in dem „kleinen Roman" „Der Mann von vierzig Jahren" (1913) den Mann an einer entscheidenden Lebensgrenze zu zeigen, in den letzten Wirren vor dem Abschied seiner zweiten Jugend, eine Absage an ichselige Gedanken, eine Wendung von der Ichsucht zur Selbstzucht, ein Bekenntnis zu zuchtvollen Bindungen; der Versuch, in den fünf einaktigen Dramen „Die ungleichen Schalen" (1912) seine Gestaltungskraft auch in der dramatischen Form an ernsten und heiteren Stoffen zu erproben; der Versuch, im „Goldenen Spiegel" (1911) eine Reihe in bunter Welt spielender Novellen durch eine Rahmenerzählung zu verbinden: Gestaltung von Problemen und Erörterung von Problemen, Kunst und Kunstbetrachtung zugleich; endlich der Versuch, in den „Deutschen Charakteren und Begebenheiten" (1915) deutsche Art festzuhalten und für sie zu zeugen. Dies soll auch „Das Gänsemännchen". Nicht umsonst ist der Schauplatz zumeist Oberfranken, Nürnberg und die Landschaft um die Stadt, Bayreuth und der Heimatsort des Parzivaldichters, Eschenbach. Aus einigen Kapitelein-

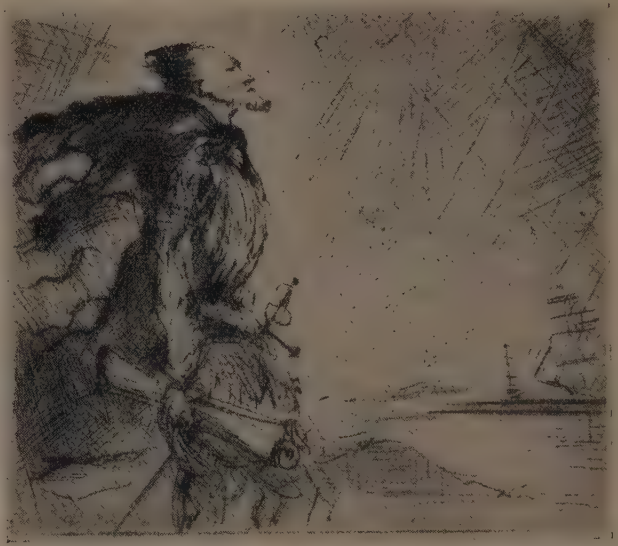
gängen sieht der alte Jean Paul hervor, und dazwischen taucht in Menschenfratzen E. T. A. Hoffmanns Gesicht auf. In den Mittelpunkt des Geschehens ist ein Musiker gerückt, Daniel Nothafft, empfunden als Urbild des deutschen Menschen, des deutschen Künstlers, der alles aus sich schöpft, aus seiner Einsamkeit heraus, der nur eines vor sich sieht: das Werk, um das er in Jahren ringt, das überragende, die prometheische Symphonie, der Welt darum fern, ihr verfeindet und von ihr verfemt und ihr doch durch ein Eheschicksal verbunden — Bürgers dreifache Bindung, die Doppelehe und die Schmachehe erlebt auch Daniel Nothafft —: all das aber nur Anlaß, um ein „charakteristisches Stück bürgerlicher deutscher Geschichte, deutscher Zustände um 1900" zu geben, „das Musikerschicksal ... nur Behelf und Vorwand", „nötig, für alle Klänge und Widerklänge ein intensiv empfangendes Membran zu gewinnen, das zitterndste, zarteste, genaueste Instrument, an dem abzulesen war, wie es um den deutschen Alltag stand, wie die Wirklichkeit sich zur Idee, das Allgemeine zum Besonderen verhielt". Einmal steht der deutsche Musiker mit seinem jüdischen Freunde vor dem Grabe Anselm Feuerbachs. Da stößt der Freund, auch ein Verfemter, die verbitterten, vergrämten Worte hervor, die doch auch Nothaffts wie jedes außerordentliche Leben heute erhellen: „Ein deutsches Leben, ein deutscher Tod...

Jakob Wassermann

Er streckt die Hand aus, um zu geben, und es wird ihm hineingespuckt. Er gibt und gibt und gibt, und sie nehmen, nehmen, nehmen, ohne Dank, ja mit Hohn. Sie achten nur die Vetternschaft, sie verkuppeln das Mikroskop mit dem Katechismus und die Philosophie mit der Polizei. Ohne jeden Anstand, ohne humane Übereinkunft; sie beschließen es, sie tun es. Und es wird schlimmer und schlimmer. Früher gab es noch eine politische Sehnsucht, ein gemeinsames Ideal über den gemeinen Dingen. Heute sitzen sie in der Sonne und blähen sich, und wo zwei sich anrülpsen, gründen sie einen Verein. Es ist kein Platz in Deutschland mehr. Ich gehe."

„Das Gänsemännchen", entstanden zwischen 1911 und 1913, war das Werk der Vorkriegsjahre; das der Kriegsjahre ist der Roman in zwei Bänden „Christian Wahnschaffe" (1919). Er wollte sicherlich sein: ein Zusammennehmen aller Kräfte, in endgültiger Gestalt ebenso das Gericht über die alte Menschheit wie das Gesicht einer neuen. Was im „Gänsemännchen" als deutsche Lage erschienen war, erscheint nun als Ausschnitt aus der europäischen Gesamtlage, die zur Katastrophe trieb. Noch einmal ersteht die alte Welt, gleißend gezeichnet und nicht ohne Liebe des Künstlers, erstehen die Menschen, die ohne Gemeinschaftsgefühle nur sich leben, in ihrer Kaste einem Phantome von Genuß, Macht, Reichtum, Arbeit, Kunst zuliebe oder zuleide. Der Bau ihrer Welt bricht zusammen: Leben ist nicht Bezwingung von Stoffen und Kräften durch Maschinen, nicht gesammelte Macht und gesammelter Reichtum, das erzieht nur zur Seelenfremde und Herzlosigkeit; Leben ist auch nicht Genuß, am Ende entläßt das Leben Genießende bettelarm; Leben ist auch nicht Willen zur Schönheit, es gibt keine Erlösung durch die Kunst, und sei sie Ausdruck einer Seele wie die der Tänzerin Eva Sorel: Erlösung schenkt nur Hingabe. Diesen Weg vom Ich hin zum Du in jeder Gestalt, von der Liebe zu den Höchsten und den glänzendsten Dingen hin zur Liebe zu den Niedersten und dem unscheinbarsten Gegenstande geht Christian Wahnschaffe, ein in jedem Sinne bevorzugter Sohn und Erbe eines Industriemagnaten. Schön, reich, gewinnend, geliebt, selbst aber kühl und fern, lebt er das an Menschen seines Standes, schöne Wesen, schöne Gegenstände hingegebene äußerlich prunkende, innerlich leere Leben seiner

Christian Wahnschaffe



Radierung
von
Fritz Heubner
zu
Geronimo de Aguilar
von
Jakob Wassermann

24. Avalun-Druck.
Avalun-Verlag,
Hellerau-Dresden.

Zeit, bis das Schicksal ihn einen Blick tun läßt in die andere Welt, in die der gedrückten, armen, gequälten, leidenden Menschheit. In westeuropäischer Abwandlung hat er das Buddhaerlebnis. Aus dem schönen Gleichgewichte gebracht, verläßt er, was er geliebt, verfällt er, unbewußt anfangs, bewußter später, einer neuen Sehnsucht. Zum ersten Male erlebt er den Menschen, die reine, lichte, gütige Seele, das brennende Herz ebenso wie die dumpfe Trieb- oder Tierseele, läutert er sich zu dem Menschen, der sich in alle und alles verwandeln kann und damit auch alle und alles verwandelt, der am Ende sogar vor dem Lustmörder, der die reinste, gütigste Menschenseele viehisch geschändet und getötet, knien kann, weil er aus dem Geständnis, das er ihm entlockt, doch noch einen Abglanz göttlichen Lichtes gespürt. So nimmt Christian Wahnschaffe am Ende Abschied von der Welt seiner Jugend, Abschied von seiner Zeit, um zu „verschwinden", um „in Dürftigkeit, aber nicht in Abhängigkeit" Vorbereiter zu werden einer neuen Zeit. Ein Zwiegespräch zwischen Vater und Sohn faßt zusammen, worum der Kampf geht: Unabänderliche Notwendigkeit ist die Trennung. Der väterliche Geheimrat fragt:

Aus Christian Wahnschaffe

„Unabänderliche Trennung zwischen uns und dir?"

„Ihr wollt es, ich muß es; unabänderlich."

Der Geheimrat verstummte. Ein leises Schwanken des Oberkörpers war das einzige Zeichen seines inneren Zerbrechens. Bis zu diesem Augenblick hatte er gehofft. Er hatte an das Unabänderliche nicht geglaubt. Er war einem schmächtigen Lichtstrahl nachgegangen, dieser erlosch und ließ ihn in der Finsternis. Sein Herz zerrieb sich in vergeblicher Liebe zu dem Sohn, der ihm das Unabänderlich zugerufen hatte, das er nicht verstand. Alles, was er errungen, Macht, Reichtum, Ehren, der goldne Thron in einer Welt voll Überfluß, hatte eine entsetzliche Sinnlosigkeit und Öde.

„Du wolltest mich an das Erbe binden", hörte er die klare und sanfte Stimme Christians sagen; „du wolltest mich kaufen durch das Erbe. Ich habe erkannt, daß man

Steindruck von Hans Meid zu „Donna Johanna von Castilien" von Jakob Wassermann. Mit Genehmigung des Verlags Hans von Weber, München, aus dem 1. Dreiangeldruck Wassermann „Donna Johanna" entnommen.

Die bezügliche Textstelle lautet:

„In der Kartause zu Millaflores lag Herzog Philipp begraben. Die erschrockenen Mönche mußten das Tor aufsperren, sodann ließ sie (Donna Johanna) den Stein vom Gruftgewölbe nehmen und den Sarg herausnehmen und öffnen."

sich dem entziehen muß. Man muß mit der Liebe derer brechen, die sich darauf berufen: du gehörst uns, du bist unser Eigentum, du mußt fortsetzen, was wir angefangen haben. Ich konnte nicht Erbe sein. Ich konnte nicht fortsetzen, was du angefangen hast. Ich war in einer Schlinge. Alle lebten in Freuden, und alle lebten in Schuld. Aber trotzdem Schuld da war, war niemand schuldig. Folglich steckte irgendein Fundamentalfehler in der ganzen Lebenskonstruktion. Ich sagte mir: die Schuld, die aus dem erwächst, was die Menschen tun, ist gering und berechenbar gegen die, die aus ihrem Nichttun stammt. Denn was sind es schließlich für Menschen, die durch ihr Tun schuldig werden? Arme, armselige, verhetzte, verzweifelte, halbwahnsinnige Leute, sie bäumen sich auf und beißen in den Fuß, der sie tritt. Sie werden verantwortlich gemacht, sie werden gezüchtigt und bestraft; Quälerei und kein Ende. Aber die nicht tun, die werden verschont, die sind immer in Sicherheit, die haben ihre triftigen Ausreden und Entschuldigungen. Und sie sind nach meiner Meinung die wahren Verbrecher. Von ihnen kommt das Übel. Ich mußte aus dieser Schlinge heraus."

Der Geheimrat rang nach einem Ausdruck seiner verworrenen und schmerzlichen Gefühle. Es war alles anders, als er es erwartet hatte. Da sprach ein Mensch, ein Mann. Da trafen ihn Worte, mit denen man sich abfinden mußte. Sie enthielten Erinnerung

an jüngst geschlagene Wunden, die noch nicht geheilt waren. Argumente verweigerten sich. Es war falsch, es war wahr: je nachdem; je nachdem man sich dazu stellte; je nach dem Maß von Willigkeit und Phantasie; je nach Einsicht und Furcht; je nach Verstocktheit oder dem Mut zur Rechenschaftsleistung. Das Terrain, das schon lange geschwankt hatte, zerriß in gähnende Klüfte. Der Trotz der Kaste warf in der Eile noch Schanzen auf und suchte nach Abwehrwaffen. Sie hatten keine Schlagkraft.

Ohne Hoffnung auf ein Ja fragte er: „Blutsbande existieren also nicht mehr für dich?"

„Wenn du vor mir stehst und ich dich sehe, fühle ich, daß sie existieren," war die Antwort, „wenn du handelst und sprichst, spür ich sie nicht."

„Gibt es eine Abrechnung zwischen Vater und Sohn?"

„Warum nicht? Wenn Aufrichtigkeit und Wahrheit entstehen soll, warum nicht? Vater und Sohn müssen neu beginnen können, scheint mir, einer dem andern gleichgestellt. Sie dürfen sich nicht auf das Gewesene verlassen, auf das, was verbucht ist, was die Gewohnheit vorschreibt. Ist Bewußtsein da, so muß es Achtung wecken. Es sollte ein zarteres Verhältnis sein als irgendeines; es ist ja auch verletzlicher als irgendeines. Aber weil es von der Natur geschaffen ist, glaubt man, es kann grenzenlos belastet werden. Mir kam es darauf an, für Entlastung zu sorgen, und du sahst eine Sünde darin. Es sind nur die Begriffe der Welt, die dich gegen mich erkältet und verblendet haben."

„Bin ich erkältet und verblendet?" warf der Geheimrat kaum hörbar ein, „hatte es diesen Anschein?"

„Seit ich mich losgesagt, gewiß. Du warst beständig in Versuchung, deine ganzen Machtmittel gegen mich zu organisieren. Du stehst vor mir mit dem Anspruch beleidigter Autorität. Nur weil ich mich unterfangen habe, mit den Grundsätzen des Besitzes und Erwerbs und mit den Anschauungen der Klasse zu brechen, in der ich aufgewachsen bin. Einerseits wagst du nicht, mich zu vergewaltigen, weil neben dem Sozialen und Äußerlichen noch ein herzlicher Zusammenhang zwischen uns ist; Vorurteile und Gewohnheit haben ihn vielleicht mehr befestigt als Erkenntnis und Mitgefühl, fürchte ich, aber er ist da, und ich achte ihn; andrerseits kannst du dich dem Einfluß deiner Umgebung und deiner Stellung nicht entziehen und mutest mir Häßliches, Einfältiges und Zweckloses zu. Was ist denn das Häßliche, das du glaubst, das Einfältige und Zwecklose? Woran hindert es dich, worin stört es dich, wenn es wirklich so ist, so häßlich, einfältig und zwecklos? Worin stört es Judith, woran hindert es Wolfgang außer in einigen eitlen Gedanken und eingebildeten Vorteilen? Und wenn es mehr ist, kommt es in Betracht? Nein, es kommt nicht in Betracht, kein Verdruß, der ihnen daraus entsteht, kommt in Betracht. Und wodurch habe ich dich verwundet, wie du sagst, wodurch deine Autorität beleidigt? Sohn bin ich, du bist Vater. Heißt das Knecht und Herr sein? Ich bin nicht mehr von deiner Welt. Deine Welt macht mich zu deinem Widersacher. Sohn und Widersacher, anders kann deine Welt nicht anders werden. Gehorsam ohne Überzeugung, was ist das denn? Die Wurzel von allem Übel. Du kannst mich nicht sehen; der Vater sieht nicht den Sohn. Die Welt der Söhne muß sich gegen die Welt der Väter erheben; anders kann es nicht anders werden."

Er hatte sich am Tisch niedergesetzt und den Kopf auf die Hände gestützt, die Form außer acht lassend, seiner konventionellen Höflichkeit auf einmal bar. Seine Worte hatten sich aus Nüchternheit zur Leidenschaftlichkeit gesteigert; das Gesicht war erblaßt, die Augen glänzten fiebernd. Der Geheimrat, der ihn solchen Ausbruchs, solcher Verwandlung nicht für fähig gehalten, blickte erstarrt auf ihn nieder. „Diese Behauptungen können schwer widerlegt werden", murmelte er und knöpfte mit zitternden Fingern den Pelzmantel zu; „was soll eine Debatte auch fruchten. Du sprachst von denen, die nicht tun; und du, was willst du tun? Es wäre mir wichtig, das von dir zu hören. Was willst du tun, und was hast du bis jetzt getan?"

„Bis jetzt war alles nur Vorbereitung," antwortete Christian ruhiger; „genau besehen war es nichts. Bloß an meinen Kräften und an meiner Fähigkeit gemessen, war es etwas. Ich hafte noch zu sehr an der Oberfläche. Mein Charakter steht mir ent-

gegen. Es gelingt mir nicht, die Kruste durchzustoßen, die mich von der Tiefe trennt. Die Tiefe, ja, was ist das, die Tiefe? Man kann unmöglich darüber reden. Jedes Wort ist wie Vorwitz und Lüge. Ich will keine Werke tun, ich will nichts Gutes oder Nützliches oder gar Großes tun, ich will hinein, hinauf, hinaus, hinunter; ich will nichts von mir wissen, ich bin mir gleichgültig, aber ich will alles von den Menschen wissen, denn die Menschen, siehst du, die Menschen, das ist das Geheimnisvolle, das Furchtbare, das, was quält und schreckt und leiden macht... Immer einen, immer zu einem, dann zum nächsten, dann zum dritten, und wissen, aufsperren jeden, das Leiden herausnehmen wie die Eingeweide aus einem Huhn... Aber man kann unmöglich darüber reden, es ist zu grauenhaft. Die Hauptsache ist, daß das Herz nicht müde wird. Nur kein müdes Herz, das ist die Hauptsache. Was ich zunächst tun will, weißt du ja nun," er lächelte gewinnend knabenhaft, „verschwinden."

„Es wäre eine Art von Tod", sagte der Geheimrat.

„Oder eine andre Art von Leben," erwiderte Christian; „ja, das ist die richtige Bezeichnung und eigentlich auch der Zweck: eine andre Art von Leben; denn diese," er stand auf und sein Blick erglühte, „diese ist unerträglich. Eure ist unerträglich."

Und Christian Wahnschaffe verschwindet, taucht unter, denen zu helfen, denen nie jemand seiner Art bisher half und denen doch Hilfe am meisten not tut. Fast wie eine Legende klingt, wo man ihn später gesehen haben will: „bei der großen Grubenkatastrophe in Hamm während der Bergungsarbeiten", „im Londoner Ost-Ende in Gemeinschaft der Niedrigsten und Verworfensten", „in der Chinesenstadt von Neuyork, dieser ekelsten Kloake der bewohnten Erde".

Der Wendekreis

Was nach dem „Christian Wahnschaffe" erschienen ist, hat Wassermann fast alles in einer Schriftenfolge unter dem Haupttitel „Der Wendekreis" („Der Wendekreis", 1920. — „Zweite Folge: Oberlins drei Stufen", 1922. — „Dritte Folge: Ulrike Woytich", 1923. — „Vierte Folge: Faber oder Die verlorenen Jahre", 1924) vereinigt. Gleichnishaft ist der Gesamttitel gemeint: Geschichten sollen es sein vom Morgen eines neuen Tages, „Bilder von der Wende, wo der Ausgleich ist zwischen Finsterem und Hellem, über welchen der Bogen sich wölbt, an dem die Sternbilder geheftet sind, Inbegriff allen Schicksals". Die Eingangsnovelle („Der unbekannte Gast") verbindet das neue Werk mit dem früheren. Legendenartig, wie dieses schließt es, legendenartig beginnt es. Der Dichter, dem die Gegenwart mit ihrem Munde, der Liebe predigt, mit ihren Händen, die Mord üben, mit ihrem Wesen ohne Zusammenhang und Zusammenklang den Boden unter den Füßen entzogen, den Glauben an seine Mission, die Kraft auch zur Gestaltung genommen hat, gewinnt durch die Erscheinung eines neuen Menschen mit neuen Kräften — es ist der gewandelte und verwandelnde Christian Wahnschaffe — neue Sicherheit; am Ende des Bandes aber spricht der Erzengel Michael vor dem ewigen Throne das erlösende Wort: „Ich habe die Seele des Gleichgiltigen gewonnen, Herr." Zwischendrinnen und auch in der zweiten Folge Schicksale besonderer Art, Menschen meist von heute, mit besonderer neuer eigener Kraft zu fühlen, zu werten, zu wirken oder zu leiden, immer aber sich zu verwandeln. Während Wassermann die Erneuerungsraserei des fiebernden Menschenleibes gestaltet, die Qual und den Wahnsinn des sterblichen Einzelnen im unsterblichen Ganzen, möchte er seine Gebilde mit den Kräften der Seele durchtränken, die wir brauchen, um uns zu finden. Das ist auch die Absicht der dritten Folge, des Romans „Ulrike Woytich". Eine für das ausgehende 19. wie beginnende 20. Jahrhundert bezeichnende Gestalt steht einer neuen gegenüber. Dort Ulrike, Verstand, Trieb, Gier nach Besitz; hier Josephe, durch Schicksal geläutertes Herz

Jakob Wassermann

und seelenvolles Sein. Noch einmal tut sich Christian Wahnschaffes Gegenwelt, seine verlassene Heimat, auf: die Welt des Geldes und der Macht, die seelenlose Herrschaft der gleißenden Dinge. In vielfacher Gestalt und buntem Geschehen, farbig glühend wie immer bei diesem Erzähler, beginnend mit dem großen Brande des Wiener Ringtheaters im Dezember 1881, dringt diese Welt auf den Leser ein, gipfelnd in einem dämonischen Symbol dieser Welt, in der Gnadenlosen, die immer nur hasten, lärmen, gierig erlisten, raffen muß im Götzendienst vor den Sachen, die darum am Ende ausgestoßen wird aus der Gemeinschaft der Menschen, die noch ein Herz und eine Seele haben oder wenigstens die Sehnsucht danach. Wie am Ende des Musikerromans in den Reden des Gänsemännchens mit dem geprüften Künstler Daniel Nothafft die Frage erklingt nach dem Werte von Können und Sein: „Wenn das Werk alle Liebe verschlingt, wo bleibt der Mensch? Hast du nicht eine Maske aus Gips mehr geliebt als die Antlitze, die rings um dich geweint haben? Hast du nicht einem Larven- und Spiegelwesen Gewalt über dich verliehen und so deine Seele befleckt und deinen Geist mit Lahmheit geschlagen? Wie kann einer Schöpfer sein, der die Menschheit in sich verkürzt oder betrügt? Es geht nicht ums Können, Daniel Nothafft, es geht ums Sein", — so hier in bezeichnender Abwandlung die Frage nach dem Werte von Sein und Tun. Die Gegenspielerinnen ringen miteinander. Ulrike, die alles erraffte, muß erleben, daß Liebe sich nicht zwingen läßt, da sie aus dem andern Leben kommt, wo nichts mehr errafft, erkauft, erzwungen werden kann, wo alles zufällt aus Gnade:

„Alles Lieben und Geliebtwerden ist Gnade. Ihr habt es nur vergessen, ihr Menschen. Ihr habt es nur verlernt. Selber habt ihr euch ausgestoßen aus der Gnade. Sieh doch, Ulrike, wie es gegangen ist mit dir. Schau doch zurück, einen einzigen Blick wirf zurück. Tumult und Hast und Lärm, das war dein Leben. Immer hast du bloß gewollt, immer hast du bloß gerafft. Tun, Tun, Tun, von nichts anderm hast du gewußt. Wo aber bist du *gewesen*? wo war indessen dein Sein? Nirgends bist du gewesen. Niemals bist du gewesen. Deine Sucht, ja, die ist gewesen, deine Gier, deine List, dein Wahn und augenloser Trieb; deine Angst um Dinge, dein Götzendienst vor den Sachen, die sind gewesen, du aber nicht. Und nach alledem kommst du daher in der Stunde der Entscheidung und willst einen Menschen haben, eine Seele haben, ein Herz haben, Liebe haben? Liebe kann man nicht haben, Liebe muß sein."

Beurteilung der Werke

Seit seiner „Renate Fuchs" ist Wassermann einer der bekanntesten deutschen — Romandichter, sagen die einen, Romanschriftsteller, sagen die andern. Mit Recht, sagen die einen, wird er viel gelesen, und sie begrüßen diese Tatsache als ein erfreuliches Zeichen für das Erstarken des künstlerischen Urteils, mit Unrecht, sagen die andern. Und es sind unter diesen andern auch junge Künstler, nicht etwa nur begriffsstutzige Kritiker. Anerkannt bleiben die Anfänge. Beim zweiten Teile der „Juden von Zirndorf" beginnen die Bedenken, sie mehren sich bis zum „Alexander in Babylon". Und sicher sind manche Einwände berechtigt. Man möchte sich gegen die Schemen der Juden wehren wie gegen den Schemen Renate, gegen ihr „romanhaftes" Schicksal, gegen die Bestimmung ihres Lebens, „trocknen Fußes über Sumpf und Schlamm" zu gehen. Man fragt: wozu das Wandelpanorama ewig wechselnder Verhältnisse und Gestalten, wozu das ewige Versteckenspielen, Andeuten, Geheimnisvolltun, Ahnenlassen? Man empfindet den symbolischen Schluß, die Liebesnacht Agathons und Renatens als Bombast. Die Sprache erscheint — Vorwehen der expressionistischen Zeit! — oft schwülstig, ein Schattenspiel von

Worten, die alles rätselvoll machen, alles umnebeln. Man möchte Richard Schaukal zustimmen, der in der Überfülle des Romans nur „die Schwäche eines gewaltsam gereckten Talentes“ sah. Ähnlich beim „Moloch“. Auch hier Schemen statt Menschen, nur die leichten, koketten, neugierigen Seelchen erscheinen aus Fleisch und Blut, nicht die schweren, ernsten Menschen. Man möchte endlich fast diese Schemen hassen, die einen tieferen Sinn haben sollen und dann immer nur mit der neuesten Mode zu tun haben wie die Anna Borromeo. Man vermißt eine Komposition. Einzelschicksale werden nur nach dem Maßstabe der zeitlichen Folge geschildert. Aber das kann bewußte Chronistenart sein. Man vermißt eine Begründung der Wandlung Arnold Ansorges, der Wandlung des Bauern zum Salonmenschen. Ist das Wort seines Oheims wahr: „Außer mir gibt es kein Schicksal, nur ich selbst kann mich vernichten“, — was soll dann die Betonung der Großstadt schon im Titel, ein Teil war dann umsonst, der ländliche oder der städtische. Es ist alles schwebend, alles flackernd, auch die Darstellung. Farbtüpfelchen wird neben Farbtüpfelchen gesetzt. Das Vielfarbige, Vieldeutige aller Beziehungen der Menschen, das rätselhafte Dunkel, das Mensch und Mensch trennt, soll zum Ausdruck kommen und kommt auch oft zum Ausdruck. Aber dann übergleißt auch Nichtiges ein schillerndes Farbenspiel, und man empfindet oft Lust, in die Quallen zu greifen. Fremdes Staunen erweckt der „Moloch“, noch mehr der „Alexander in Babylon“. Das ganze Buch ein Kampf, eine Fieberphantasie in Rot, ein exotisches Gemälde. Die Angst vor dem Trivialen führt im Stile zu Schwulst, zur Häufung gesuchter Vergleiche. Aber seltsam: in der Nähe verlieren die Bücher, in der Ferne gewinnen sie. Man erinnert sich aus dem „Alexander“ der Bilder der Weite im Zuge durch die Wüste. Szenen und Worte aus dem „Moloch“ und der „Renate Fuchs“ tauchen wieder auf, in denen die Konzentration nicht zur Verzerrung führte. Und immer wieder fesselt das Grundproblem des einzelnen Romans. Mit dem Novellenbande der „Schwestern“ beginnt dann eine Zeit der festeren Form, die Darstellung wird klarer, der Stil verliert allmählich seine gequälte Art, Wassermann sucht nicht mehr durch Häufung immer neu auftauchender und wieder versinkender Personen den Eindruck der Fülle und des Reichtums zu erzwingen: er wird sparsamer in seinen Kunstmitteln.

Jakob Wassermann

Es ist das eine Folge bewußter Erziehung. Alle Einwände, die man gegen Wassermann erhoben hat, hat er in theoretischen Aufsätzen und Büchern, die ganz klar geschrieben sind und einen ungewöhnlichen Kunstverstand verraten, schon selbst gegen sich erhoben. „Ein Künstler“, bekennt er rückblickend in seinem „Weg als Deutscher und Jude“, „ist nichts, wenn sein Werk nicht in den Seelen der Menschen lebendig aufersteht; damit dies geschehe, muß es eine Seele haben, aber auch einen Körper. Gefühl und Wort, Leidenschaft und Gedanke allein erzeugen keinen Körper. Es schien mir von alles überragender Wichtigkeit, Hingabe und Begeisterung zu verschmelzen, und es begann ein jahrelanges schweres Ringen, Versuch um Versuch, Entwurf um Entwurf, Studie um Studie. Vom aufgelockert Traumhaften geriet ich ins Starre; vom Gesetzlosen in vorgesetzte Konstruktion, vom Schwärmerischen in Trockenheit, vom Bodenlosen ins Flache. Die nächsten Freunde mißverstanden mich; ich konnte mich ihnen auch nicht erklären, denn über dem eigentlichen Ziel war Dunkelheit; ich sah nur immer, daß das Einzelne, Fertige falsch war. Ich glaubte keinem Beifall, hielt mich an keine Wegweisung, keine Schule, ließ mich an kein Geleistetes binden und verzweifelte zwischen den Stationen am Gelingen. Es

Wassermann über sein Wollen

Jakob Wassermann

ist außerordentlich schwer, von der Natur dieses Kampfes einen klaren Begriff zu geben. Einerseits handelte es sich um Selbstbefreiung, Selbstgewinnung, um Läuterung und Erhöhung, also um sittliche Ziele, andererseits um Maß, Gestalt, Distanz, also um Ziele des Geistes und der Kunst. Ich rang um meine eigene Seele und um die Seele der deutschen Welt." So hat er von frühe an über die Kunst der Erzählung nachgedacht, die Meister der Erzählung „von Cervantes bis Turgenjew und Dostojewski, von Dickens, Thackeray, Richardson und Balzac bis Keller, Gotthelf, Arnim und Kleist" studiert. Schon 1901 brachte die „Neue Deutsche Rundschau" einen Aufsatz über „Die Kunst der Erzählung". 1904 erschien ein Büchlein mit dem gleichen Titel. Spätere Aufsätze, wie etwa „Der Literat als Psycholog", gelten dem gleichen Thema. Schon 1901 sieht er in dem Milieu nur ein Mittel, Charaktere zu entfalten und Schicksale zu motivieren. Er fordert vom idealen Prosadichter „jene scheinbare Ruhe und Kälte, die in ihrer Tiefe ein allumfassendes Feuer der Leidenschaft nährt. Denn sein Temperament ist zurückhaltend". Er wird nie selbstvergessen sich hingeben,

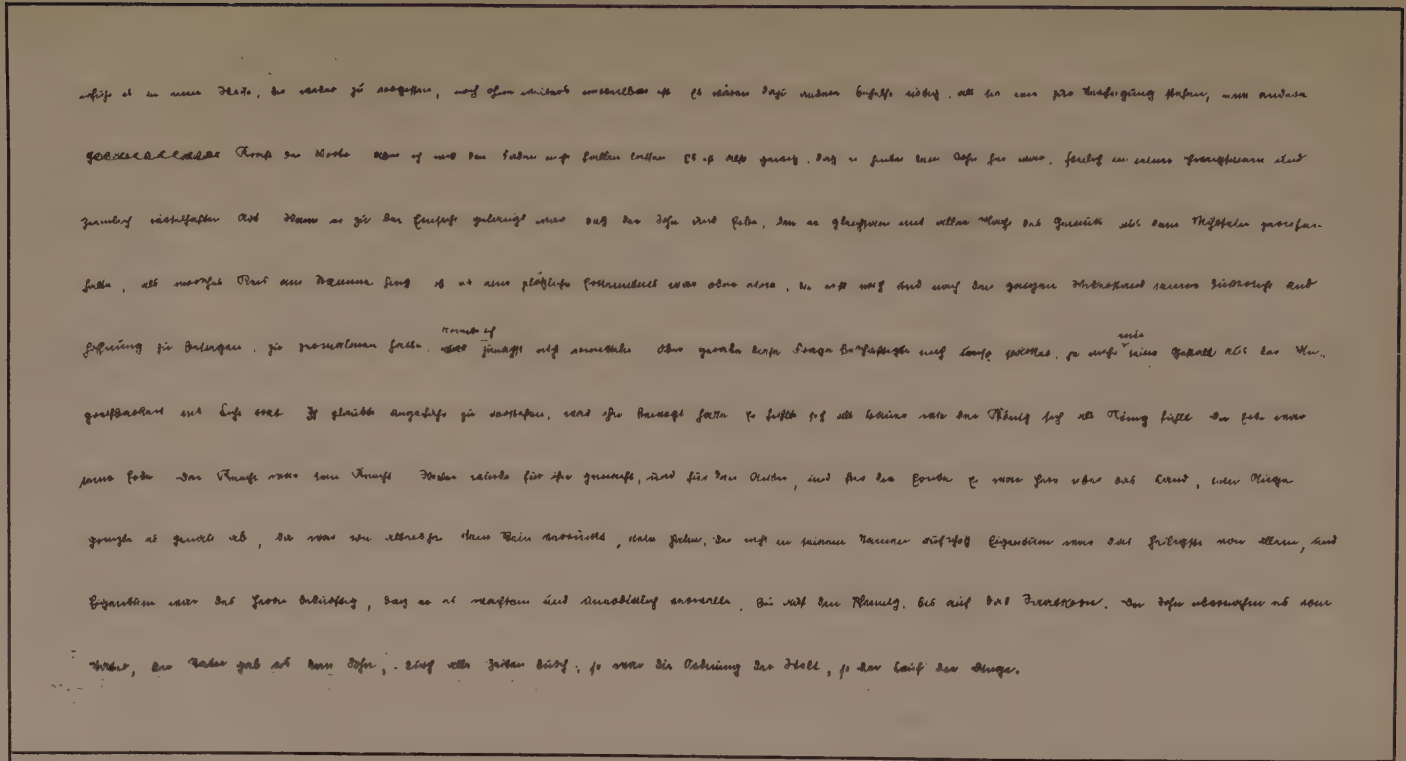
Vom vorbildlichen Erzählen

„denn es ist ein Anderer, der zu sprechen hat: eine Figur. Zwischen den Gestalten und ihrem Widerspiel kommt seine Meinung zum Ausdruck, aber nicht in Worten. Er geht den dramatischen wie den lyrischen Wirkungen aus dem Weg, denn die ihm eingeborenen Effekte sind anderer Art, ewig verwachsen mit der Form, die er erwählt. Seine eigentliche und tiefste Kunst ist, das Ungesagte ahnen zu lassen und in jeder individuellen Handlung einer Figur unsere eigene geheimnisvolle Teilhaberschaft unbemerkt nachzuweisen".

Die Kunst der Erzählung

Das Schriftchen vom Jahre 1904, „Die Kunst der Erzählung", ein Dialog zwischen einem alten und jungen Künstler — man kann ruhig für den jungen Künstler Wassermann sagen —, führt diese Gedanken weiter aus. Nicht Ergriffenheit wird vom Verfasser verlangt, nicht Sichtbarkeit; höchste Sichtbarkeit nur von dem, was er erzählt, Unsichtbarkeit vom Erzähler. Gebändigtes Gefühl soll er geben, verteilte Wärme. Nicht die Art des Stoffes entscheidet, sondern die Intensität der Vision: Vision ist alles. Aber rein muß sie sein. Der Dichter darf nicht gleichsam die neugierigen Gesichter seiner Leser und Freunde vor sich sehen, nicht sie darf er zu befriedigen trachten, nur sich selbst. Was der alte Künstler am jungen rügt, das sind Einwendungen gegen Wassermanns erste Werke, daß er ein Stilsucher ist, daß er wirr ist und dem Gequälten oft nahe; aber am Ende hört er doch versöhnt zustimmend der Schilderung zu, die der Junge von seiner Kunst gibt:

„Ich will Gestalten geben, deren Seele das reinste und empfindlichste Instrument ist für das unbegreifliche Spiel des Schicksals. — Ich will meine eigene Furcht, mein eigenes Entzücken, meine eigenen Vorstellungen von Leben, Gott und Tod zum Bilde machend, Wesen darstellen, die unter dem Druck und Anhauch solcher Gefühle unvermittelter, vielfacher tönend reagieren; die das Erstaunen des Kindes noch in sich tragen vereint mit der Erfahrenheit des weisen Zuschauers, und die unter dem Kleid des Alltags dennoch wandeln wie alle wandeln, unwissend woher, unwissend wohin. Ich will den einen zum Schatten machen, denn sein Dasein, seine Leidenschaften, seine Triebe, seine Taten sind ihm und andern unbewußt dunkel und nichtig wie Schatten, jenem aber, der zur Seite steht, nichts will, nichts gibt, nichts vermag, nichts bedeutet, zur charakteristischen Gestalt verhelfen. Ich will nicht die Verknüpfung äußerer Erlebnisse geben, sondern die Wirrnis der inneren, ich setze keinen Ehrgeiz darein, Fäden zu knüpfen und zu lösen. Ich möchte keine Gewitter geben, sondern die Entwicklung des Gewitters, die schwülen Lüfte des ahnungsvollen Tages, alles was vorhergeht, was schuldvoll ist, was Verantwortung trägt. Ich will keine prahlerischen Ereignisse, sondern ich suche den



Handschriftprobe von **Jakob Wassermann.** Natürliche Größe
Entwurf-Seiten zu Adam Urbas

kleinen Schmerz, der in tausendfachen Bildungen die Seele dem Verderben entgegenschleppt und dies alles will ich wieder einer großen Harmonie zuführen, die mannigfach geteilten Motive zur unendlichen Melodie vermählen."

Dichter, Literat, Psychologe

Im Geheimnisvollen, Unbewußten, Religiösen, Phantasiegemäßen eines Volkes, kurz, im Mythos wurzelt für Wassermann der echte Dichter. In einem Mythos, den er sich, da der Glaube an das „Real-Mythische" dahin ist, erst schaffen muß. Des Dichters Gegensatz aber ist der Literat, „der vom Mythos losgelöste Mensch, der auch von der Gesellschaft losgelöste Mensch. Der Literat kann in vielen Erscheinungsformen auftreten, verbreitet ist heute der Typus „des Literaten als Psychologen". Der schöpferische Mensch ist „Wahrheitszeuge, Blutzeuge", der Psychologe verrät die Menschheit und sich selbst. Der Psychologe stellt sich auf sich selbst und spielt sich gegen die Welt und Gott aus, er zwingt die Menschen, an ihn zu glauben, nicht an seine Welt und an Gott.

„Er ist immer zugleich Verführer und Verführter, während der schöpferische Mensch Führer ist; er ist stets der Sklave seiner Eingebungen, Ideen, Worte und Gestalten, indes der schöpferische Mensch immer Herr ist. Und je mehr er seinem Werk Notwendigkeit, Freiheit und Gültigkeit verleihen will, je mehr muß er seine Fähigkeit überspannen, die Empfänglichkeit seiner Sinne dem Krampfhaften, also dem der Natur Feindlichen nähern, und niemals das Göttliche, höchstens das Titanische ist sein Gipfel."

Der Dichter träumt, der Literat ist wachsam. Der Dichter übernimmt die Leiden der Welt, der Literat gießt *sein* Leiden über die Welt, er „reißt dich in seine Abgründe, begräbt dich in seinen Finsternissen, schleift dich durch seine Zweifel und seine Qualen, und am Ausgang und Eingang steht er, nur er, Pförtner und Totengräber". „Er richtet nicht, er klagt an; es geht bei ihm um Recht oder Unrecht, doch nie um Gerechtigkeit, um Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit, doch nie um die Wahrheit." Der Literat als Psychologe ist Naturalist. Denn

„Psychologie ist Naturalismus. Wie sie sich auch gebärden mag, ist sie der Feind und der Gegensatz der Schonung, der Scham, der Abbreviatur, der Andeutung, der Deutung, der Ahnung, der Sehnsucht, der Religion. Sie ist immer ein irdisch Erfülltes, rationalistisch Fertiges; sie ist das Wörtliche, nicht das Bildliche, das Allegorische, nicht das Symbolische, der Weg und nicht das Ziel."

Der Dichter verwandelt seine Welt zum Göttlichen, der Literat hat nicht die Gabe der Verwandlung. Er bleibt „immer, der er war, wandelt sich nur von einem Werk in das andere, von einer Gestalt in die andere, nie in das Göttliche empor, und er ist fern von den Menschen, — wie der schöpferische Mensch, und fern von Gott — wie die Menschen. Er verwandelt sich nicht in das Herrlich-Fiktive; auch seine Gestalten nicht; sie treten nicht in die ewige Region, in die Sphäre der höheren Wahrheit, des vereinfachten Lebens, sie bleiben ihm zugeschmiedet, bleiben Suchende, Irrende, Leidende, Unbefreite..."

Und Wassermann selbst?

Es ist nicht unmöglich, daß ein Gegner der Kunst Wassermanns ihm das Wort entgegenhält, das in Wassermanns Dialog der Alte zum Jungen spricht: „So viel Einsicht bei so viel Irren!" Halten die späteren Werke, was ihr Schöpfer von ihnen fordert? Ist er nicht oft auch noch Psychologe? Löst er die Vision nicht oft in Psychologie auf? Daneben jetzt eine Meisterschaft im Aufbau: jeder der großen Romane ein Gebilde aus lauter gegeneinander fein

abgewogenen kleinen Einzelabschnitten, die in sich ganz geschlossene Einheiten darstellen. Dann aber wieder: Läuft nicht überall mit unter, was er selbst einmal als Eigentümlichkeit des „Gänsemännchens" angab, „viel Schnörkelhaftes, viel Skurriles, Enges, Grelles, Kunterbuntes"? Und auch im besten an einer Überschrift („Ulrike macht Bilanz" — „Der Teufel fährt in Flammen aus dem Haus"), einem Motiv, einer Szene, einer sprachlichen Wendung, ein Etwas, das irgendwie mit dem Kino und der Hintertreppe Beziehung hat. Man fragt sich auch: Ist nicht in den größten Werken das Wollen übersteigert? Hält „Christian Wahnschaffe" den Vergleich mit den „Brüdern Karamasoff" oder dem „Idioten" aus? Hat die Gebärde des Gewandelten, etwa sein Knien vor dem Lustmörder, das Zwingende der Gebärden Aljoschas oder des Fürsten Myschkin? Kann man den Roman nach der Buddhalegende lesen? Vielleicht kommt Wassermann seinem Ziele in seinen Novellen am nächsten, so wenn sich in der Erzählung „Graf Erdmann Promnitz" (1909) plötzlich am Ende das Chaos der Welt zu einem großen Gottesantlitz klärt und verklärt, oder in der geschichtlichen Erzählung „Das Gold von Caxamalca" (1923). Aber mag man Einwendungen machen oder Wassermanns Werk gar ablehnen, eines sollte man nie verschweigen: er ringt nicht um die Zeit; er ist kein selbstgefälliger eitler Kunstzigeuner, der faul und zuchtlos schweift und sich treiben läßt, sondern ein unermüdlich fleißiger Arbeiter, der Fühlung haben will mit Land und Volk; er ist keine Heinenatur, das heißt „Ausdruck einer ganz bestimmten Zivilisationsverfassung, einer solchen nämlich, in der das Talent über das Menschentum prävaliert"; sondern er hat die Eigenschaften, die nach ihm zur Voraussetzung des Dichters gehören: „unbegrenzte Hingabe", eine Auffassung von seiner Arbeit als eines „opfervollen Dienstes", einen „heiligen Ernst, eine Kraft zur Entsagung und einen Willen zur Einsamkeit und Selbstvertiefung", daneben „die Unbestechlichkeit des Gewissens, die jede Erleichterung und Versüßung ablehnt".

Jakob Wassermann

Von aller Wertung aber abgesehen: entwicklungsgeschichtlich bereitet Wassermann, je nachdem durch Forderungen oder Leistungen, durch seinen Willen oder sein Werk, den Boden vor für das jüngere Geschlecht. Seine Sprache hat stellenweise schon den barocken Charakter jüngerer Erzähler; sein „Alexander in Babylon" nimmt manches von Edschmidscher Art vorweg; die Namen seiner Helden (Agathon, Renate, Nothafft) sind wie bei den Jüngeren später Sinnbild und Schicksal ihrer Träger; wie ein späteres Geschlecht liebt er im Schicksal das Abenteuerliche, Bunte, Ungewöhnliche, das Spannung weckt; wie sie ist er für die Vision und gegen die Psychologie, wie ihre Kunst pendelt auch seine, nur in anderer Art, zwischen Vision und Konstruktion hin und her, ist Schau und Bau ohne letzte Einheit; wie sie hat er die Sehnsucht nach dem neuen Menschenbild, dessen Herz in Verwandlung und opferbereiter Hingabe an alle Menschen immer glüht.

Wassermanns entwicklungsgeschichtliche Bedeutung

Zweites Kapitel

Auf der Suche nach der neuen Form und Gestalt

In dem ständigen Verwandlungsprozesse, der Geschichte der Dichtkunst heißt, bedeutet das Schaffen Schlafs, Stehrs und Wassermanns Ausdruck einer Sehnsucht nach einem neuen Menschheitssein. Indem sie versuchen, ihm Gestalt

Auf der Suche nach der neuen Form und Gestalt

zu verleihen, kommen zwei von ihnen auch zu einer neuen Ausdrucks-, einer neuen Kunstform. Was bewußt zunächst erstrebt wird, ist auf dem Wege immer neuer Rechenschaftsablegungen über sich und die Zeit: der neue Mensch.

Umgekehrt kann erstes Ziel als Ausdruck einer künstlerischen Sehnsucht sein: eine neue Kunst, eine neue Form, widerspiegelnd ein neues Anschauen und ein neues Fühlen. Über Naturalismus und Impressionismus hinaus tasten sich Erzähler seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bewußt oder unbewußt in das Land, dem man Jahrzehnte später den Namen Expressionismus gibt. Schon von dieser Zeit an tun Erzähler, die heimliche Lyriker sind, erste Schritte nach dem Ziele zu, das um 1915 Allgemeinziel wird, kommen sie aus dem Bewußten ins Unbewußte, vom Wägbaren zum Unwägbaren, vom Erreichbaren zum Erträumten, von der Erde zum All, vom Einzelleben zum All-Leben, vom Physischen zum Metaphysischen, von der Beobachtung zur Vision, von der Außen- zur Innenschau.

Das naturalistische Kunstwerk hat mindestens theoretisch eine längere Vorgeschichte. Die Minute der dichterischen Empfängnis, die Minute des selig Unbewußten, tritt zurück hinter die Stunden, Tage und Monate, in denen geschulte Sinne, die aufnehmen und vergleichen, und ein prüfender Kunstverstand aus den Nebeln der Empfindung ein Gebilde gestalten möchten, das die festen Umrisse von etwas naturhaft Gewordenem hat. Dagegen hat, mindestens theoretisch, das expressionistische Kunstwerk keine Vorgeschichte; unmittelbare Gestaltung der Ekstase der dichterischen Empfängnis ist Forderung expressionistischer Kunstauffassung und -übung. Der aber zuerst diese Forderung erhob, Jahrzehnte früher, ehe sie jedem geläufig war, zuerst sie begründete — vielfach dabei noch aus den Ideengängen des Realismus und Naturalismus heraus —, war einer der Führer der jungen Bewegung der achtziger Jahre, war Julius Hart.

1. Julius Harts Lehre einer Kunst der Vision

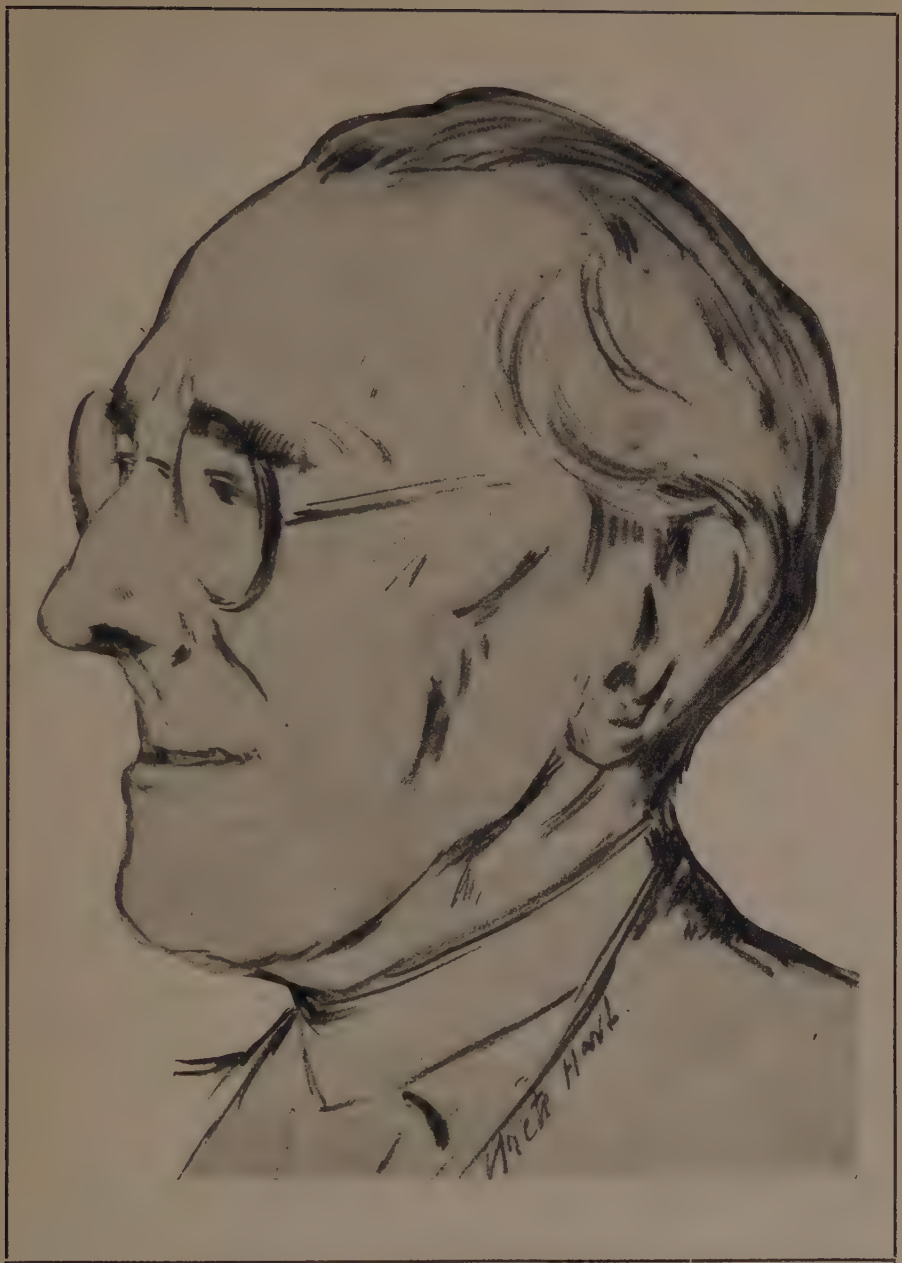
„Ich bin des frommen Glaubens, daß hier ein unendliches weites Neuland für die Kunst sich aufthut."

Aus dem Nachwort zu den „Stimmen in der Nacht".

In den Jahren 1893 und 1898 ließ Julius Hart zwei Bücher erzählender Prosa, „Sehnsucht" und „Stimmen in der Nacht" betitelt, erscheinen. Man ging über sie meist wie über „sonderlich-kuriose Dinge" hinweg, trotz eines langen ästhetischen Nachworts zum zweiten dieser Bücher, und vergaß sie bald. Man war nicht fähig, „Visionen" aufzunehmen, begriff nicht, daß Hart in Visionen versuchte, seine Weltanschauung vom All-Einen nicht zu predigen, sondern durch dichterische Gestaltung erleben zu lassen. Man vermißte Klarheit, die nicht da sein konnte, fand die Sprache dunkel, dumpf verworren; man sah keine festen Linien, als wenn Gefühlsnebel sie haben könnten, hielt für Unfähigkeit zu komponieren und zu charakterisieren, was Absicht war, die das „ästhetische Nachgericht" zu den „Stimmen in der Nacht" doch klar erläuterte.

Entwicklungsgeschichte der Dichtung

In der Geschichte der Poesie tauchen, so meint Julius Hart, immer neue Probleme auf. Immer feiner, tiefer, wahrer wird die Gestaltung des ganzen Außen- und Innenlebens. Im Mittelalter sind die Menschen der Dichtung Typen. Der Hauptreiz dieser Kunst ist die Handlung: die Freude am



Julius Hart

gezeichnet von Margarete Hart.
Original im Besitze des 8-Uhr-Abendblattes in Berlin

Bunten, Mannigfaltigen, Märchenhaften beherrscht alles. Da wird in der Zeit der Renaissance der Mensch als Einzelpersönlichkeit entdeckt. Er erscheint als eine Komposition von heftigen Willenstrieben, Leidenschaften und Gefühlen, Gedanken und Idealen: er erscheint als „Charakter". Die Handlungserfindung tritt nun in der Dichtung in die zweite Linie, das Tun bedeutet weniger als die Charaktereigenschaft, aus der es entspringt, besitzt nur so viel Wert, als es von dem tieferen Wesen des Helden verrät. Charaktergestaltung ist die Kunst des 15. Jahrhunderts fast bis zur Gegenwart. Der Charakter „bestimmt das Schicksal der Menschen. Er erklärt alles. Jede Tat findet ihre Begründung in einer Leidenschaft, einem Gefühl, in einem deutlichen Willen. Und daraus ergibt sich notwendig eine Wertung des Charakters, eine sittlich-moralische Betrachtung des Menschen, seiner Leidenschaften, seines Denkens und Wollens. Die Poesie der Renaissance ist durch und durch moralisierender Natur, wie es die ganze Weltanschauung der letzten Jahrhunderte ist". Wie aber, wenn der Glaube an den freien Willen, mit dem die Charakterdichtung „steht und fällt", wankt? Bedeutet das nicht eine Revolution überall? Und so ist es heute. Für uns ist der Charakter nicht mehr die ganze bewegende Kraft der Seele. Der Wille und sein Ausdruck, der Charakter, ist keine starre Einheit. Er ist durch Unendliches in und außer dem Menschen bestimmt. Die Seele ist etwas Veränderliches, Widerspruchsreiches, wie ihre Grundelemente, die Gefühle, die Empfindungen, die ewig wechseln, jetzt aufflackern, dann erlöschen. Aus einer „inneren Welt", einem „Mikrokosmos" quillt alles Wollen, „das freie Ich treibt auf einem dunklen breiten Strom eines All-Lebens dahin, das mit seinen noch vielfach unenthüllten Geheimnissen eine neue Kunst zu sich hinlockt". Eine Kunst des „fühlenden Menschen" oder des „Triebmenschen", die die Kunst des Charaktermenschen ablösen wird. Eine Kunst, die nicht Zeittendenzen, politische, soziale, darstellt, aber den Quell aufdeckt, aus dem auch sie fließen. Eine Kunst der eigentlichen und unmittelbaren Gefühlsdarstellung, einer Gestaltung ihres Wogens und Drängens, der geheimnisvollen Macht, die sie plötzlich über einen Menschen gewinnen, so daß sie Schicksal werden. Eine Gestaltung freilich nicht in der Art Bourgets, Przybyszewskis oder Bahrs, die wie beobachtende Mediziner ein Gefühl untersuchen, es aber dabei verflüchtigen. Sondern der Standpunkt des Dichters ist nicht über, ist im Gefühl. „Ihn tragen die Wellen des Stromes, und er liegt in seinen Fluten versunken. In seinem eigenen Innern zuckt es von den Empfindungen der Liebe, der Trauer, der Sehnsucht, und die Angst, der Schrecken würgen an seiner Kehle." Wie aus Traumnebeln sieht er ein Werk sich emporringen, übermächtig ist die einheitliche Stimmung, die das Werk erfüllen wird, nur die Gestalten sind nebelhaft zart, die Bilder halb verschwommen. Als Vorbereitungszustand galten bisher diese visionär-ekstatischen Stunden. Der Dichter verflüchtigte den Rausch der Stimmung, die Ekstase, das ursprüngliche Gefühl, das höchste Seligkeitsempfinden, er ordnete, er komponierte, er beobachtete und berechnete, er dichtete das Innenleben zu Handlungen, Charakteren, Gedanken, Wirklichkeiten, kurz, zu einem Außenleben um. Der neue Dichter wird das nicht tun. Er wird gerade versuchen, die „ersten Empfängniszustände zu ergreifen und festzuhalten, das visionär-ekstatische Leben einer dichterischen Schöpfung näher an den Quellen aufzufangen, es unmittelbarer zu gestalten, als bisher Brauch und üblich war". Warum? Er wird dadurch „allmählich zu jenem tiefen Schacht und Mikrokosmos" vordringen, „zu dem geheimnisvollen

Dichtung als Erfindung von Handlung und als Gestaltung von Charakteren

Dichtung als unmittelbare Gefühlsdarstellung

Kunst der Vision

Strom, aus dem das Tun und Handeln, der Charakter, das Schicksal des Menschen emporquellen"; in die „dunkle Welt des Gefühls ... zu der bewegenden Macht, die über dem Einzelnen und der Menschheit herrscht". Denn die Entstehung eines Kunstwerkes enträtselt uns das Wesen des Gefühlslebens, erklärt die unüberwindliche Macht des Gefühls. Ja nur der Künstler — er, der der elementaren Natur am nächsten steht — kann darüber Aufschluß geben. „Seine Eigentümlichkeit macht der Doppelblick aus: das Genie steht mitten in den Erregungen, leidenschaftlich von ihnen ergriffen, und schwebt doch über ihnen und sieht sie gebändigt zu seinen Füßen liegen." Es besitzt „die Verworrenheit und die Klarheit zu gleicher Zeit und kann uns am meisten und am besten über die Vorgänge des Seelenlebens aussagen". Genau wie ein großes Gefühl die Urzelle ist für ein Kunstwerk, das ein Schicksal entwickelt, nicht anders ist ein großes Gefühl die Urzelle für ein Menschenschicksal: das Gefühl, das alle Erlebnisse und Erfahrungen, die Eindrücke jeder Stunde, eine unendliche Fülle von Innenbildern und Ereignissen umfaßt, kurz, der Mikrokosmos ist, „in dem zusammengedrängt doch all die Gestalten und Formen wohnen, aus denen die Natur, der Makrokosmos, gebildet und gewoben ist". Und darum ist der fühlende Mensch der Held der neuen Kunst, „interessanter" als der wollende und handelnde. Und weil der Dichter, um ihn zu schildern, näher an das Gefühl heranrückt, „so wird sein Standpunkt nunmehr ganz innerhalb der Gefühlsschauer und wollustvollen schmerzlichen Ergriffenheiten sein. Er wird gerade die visionär-ekstatischen Stunden der ersten Empfängnis als sein eigentliches Beobachtungsfeld ansehen". „So entstanden", schließt Julius Hart sein „ästhetisches Nachgericht", „diese meine Novellen ... **Julius Hart**

Selbstdeutung der Novellen Sehnsucht und Stimmen in der Nacht

Ich erzähle keine wirklichen Geschichten und noch weniger ein Märchen. Ich weiß eigentlich nichts von einer Handlung, und alles was sich da zuträgt, kann sich in der Zeit einer Minute, eines Augenblicks abspielen. Bilder und Vorstellungen sind es, die blitzartig durch das Gehirn hinzucken. Ich weiß auch von keinem Helden, von keinem Charakter. Eine Gestalt taucht auf und verschwindet wieder. Sie ist ohne Anfang und Ende. Sie kann sich proteusartig verwandeln. Es gibt in dieser Kunst keinen Außenmenschen, Menschen der Fleisch- und Blutwirklichkeit, sondern alles sind reine Innengestalten, Phantasiererscheinungen, zarte Ideengebilde. Was ich darstellen will, ist ein Gefühl; — die unmittelbare Schilderung seiner Schauer, seiner Lüste und Schmerzen, — seiner Ekstasen und Visionen. Nichts anderes. Das Gefühl, von dessen Strom Charaktere und Handlungen, Gestalten und Bilder getragen werden. Diese Innengestalten und Phantasieerscheinungen aber sind Wirklichkeiten, so gut wie die des Außenlebens. Denn auch diese nehmen wir nur als Innenbilder auf; nur als von Innenbildern wissen wir von ihnen. Die Menschen, die in meinen Novellen dahin wandeln, sind denn auch nichts weniger als allegorische und symbolische Figuren, sondern die realistisch-naturalistischen Gestalten des unmittelbaren Gefühlslebens."

Sehnsucht

Nach dieser eingehenden Selbstcharakteristik bedürfen die Novellen selbst nur weniger Worte. Die erste charakterisiert hinlänglich ihr Titel „Sehnsucht". Alle Gefühlsumwandlungen, die hinter diesem Worte sich verbergen, umfaßt die Novelle. „Sehnsucht ist Tod und Leben, Lust und Trauer, Klage und Jubellaut, — Weinen und Lachen! In ihr sind wir beides: Menschen einer dunkleren Vergangenheit und einer düsteren Gegenwart, Kinder einer fröhlichen Zukunft, kommender goldener Jahrhunderte." Von der trennenden Sehnsucht nach dem Einen oder der Einen finden die Menschen dieser Novelle Erfüllung in der Sehnsucht nach dem Alleinen. In der ersten Novelle der „Stimmen in der Nacht", im „Hünengrab", wird das Drängen und Wogen

Stimmen in der Nacht

Julius Hart

eines dunklen Gefühls blitzartig erhellt durch traumhafte Blicke über eine ganze Menschenzukunft, die in diesem Gefühle schlummert. Und hier hat Hart wirklich erreicht, was er will: den Eindruck des traumhaft Verworrenen und zugleich den Eindruck des schicksalsnotwendig Klaren. Das „Hünengrab" ist dadurch, und auch in der Gestaltung des „Außenlebens", vielleicht gerade durch die Gestaltung des Außenlebens, Harts beste Novelle. Er selbst scheint mir mehr an der letzten dieser Visionen zu hängen, an „Media in vita... Ein Lied vom Tode". Sie schildert nach Harts eigener Erklärung „die Grauen und Wahnsinnsentsetzen der Todesangst". Sie will keine „pathologische Gruselpoesie" sein, ihr letzter Zweck ist nicht die Darstellung einer erkrankten Seele. Sondern: „ein Lachen der dunkelsten Trauer" erhellt diese Dichtung vom Tode, in den Jubelruf „Ich lebe!" klingt sie aus. In Wahnsinnsängsten vergeht einer „vor einem Zustand, der sich schließlich als ein höchster Glücks- und Seligkeitsrausch ausweist". Aber andere Bedenken kommen dem Leser dieser Novelle. Was in kaum zwei Sekunden sich abspielt, der Todessturz aus dem Fenster und die Empfindungen, die ihn begleiten, wird dem Leser auf über zwanzig Seiten beschrieben, wird in der Darstellung zu Stunden, Tagen. Einer Kunst des Raum- und Zeitgefühls, wie es jede schildernde, darstellende Sprachkunst ist, wird etwas Raum- und Zeitloses unterworfen. Der Dichter könnte entgegnen, daß sich im Bewußtsein von Fallenden und Ertrinkenden tatsächlich die Sekunden zu einem Leben dehnen, Fallen und Sinken wie eine Zeitlupe für das Geschehen wirken. Ernster scheint mir ein anderes Bedenken, das später immer wieder wach werden wird: Ist die Sprache überhaupt eine Zeichenschrift für solche Urgefühle? Ist sie nicht viel zu verstandesklar, formelhaft, begrenzt und begrenzend, plastisch, das Gefühl aber von allem das Gegenteil? Fordert nicht Hart zum ersten Male von der Sprachkunst etwas, was nur die Tonkunst erfüllen kann? Ob es mit daran liegt, daß von den angekündigten weiteren Novellen bis heute keine erschienen ist? Gleichviel: diesen vergessenen Büchern gebührt in der Geschichte der Entwicklung der neuesten Kunstauffassung ein Ehrenplatz, wie auch sonst ihrem Schöpfer, diesem unalltäglichen zeitlosen Menschen, der immer gelebt hat, was er gelehrt und gedichtet, ein Mensch neuer Gemeinschaft war, als das Wort noch nicht verbraucht war, der viel mehr von dem erfüllt hat, was andere Spätere, Jüngere nur lehrten.

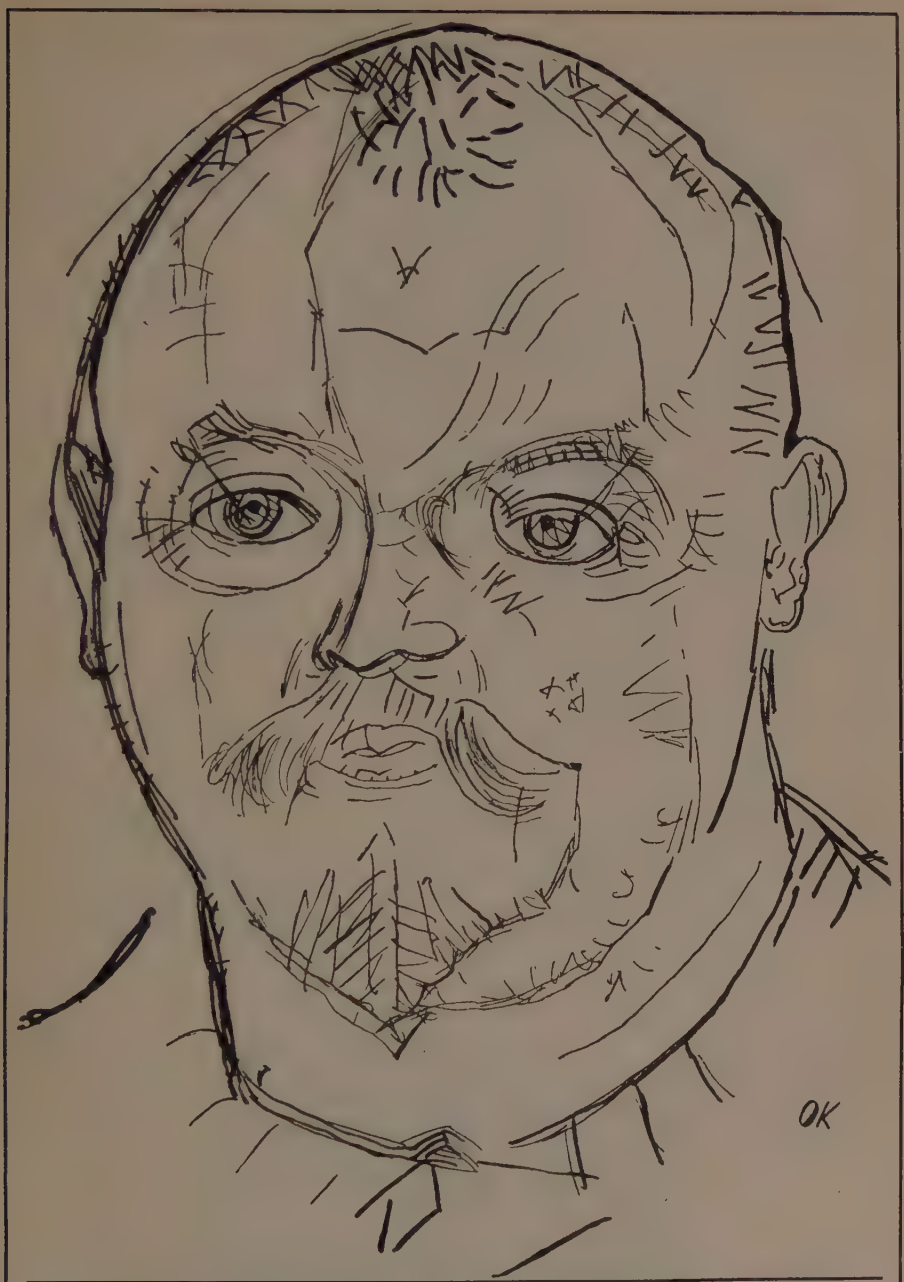
2. Paul Scheerbarts Traum einer antierotischen und kosmischen Kunst

„Der Weltseele wollen wir näher sein — das ist die Hauptsache."
Paul Scheerbart: Das Ende des Individualismus. Eine kosmopsychologische Betrachtung.

Was für Harts erzählende Versuche gilt, das gilt für das gesamte Werk Paul Scheerbarts. Von seinem ersten Buche an ist er mit seiner Haltung, die von naturalistischer Gebundenheit an Grenzen wegstrebt ins Grenzenlose, vom Körperlichen zum Geistigen, vom Einzelnen zum All, ein Vorbereiter kommenden Fühlens und Gestaltens.

Das Paradies, die Heimat der Kunst

Der Naturalismus setzte sich eben durch, da erschien 1889, von niemand beachtet, Paul Scheerbarts erstes Buch „Das Paradies, die Heimat der Kunst". Eine Vision der Phantasie — die Zeit verlangte Beobachtung der Wirklichkeit.



Paul Scheerbart Zeichnung von **Oskar Kokoschka**

Zuerst erschienen in der Zeitschrift „Der Sturm" 1915, Nr. 15/16, dann in der Sammlung „Menschenköpfe" von Oskar Kokoschka, Verlag: Der Sturm in Berlin. Hier abgedruckt mit dessen Genehmigung und der von Paul Cassirer in Berlin

Paul Scheerbart

Eine Vision der Sehnsucht — die Zeit verlangte Kritik. Ein wirrer Bildertraum, ein Farbenrausch, ein Märchen — Narretei und Spielerei war das der Zeit. Ein Buch zwischen Prosa und Vers taumelnder Verse — die Zeit verpönte beides: Taumel wie Vers.

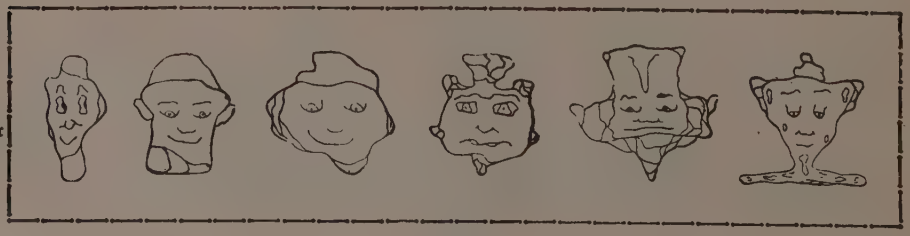
Der Mensch

Schon das beweist, daß Paul Scheerbart (geb. 1863 in Danzig, gest. 1914), der 1892 einen Verlag deutscher Phantasten gründete und mit seinem Wunderfabelbuche „Ja... was... möchten wir nicht alles" 1893 eröffnete, kein Nachahmer einer französischen Mode war. „Er geht", so schrieb 1892 Julius Hart über ihn, „nicht der Mode nach."

„Wenn alle Welt ihm versicherte, daß seine Skizzen den größten Blödsinn vorstellten, er würde sie doch weiter anfertigen, unbekümmert um den Geschmack der Zeit, der Zeit zum Trotz; ein Stück trockenen Brotes kauend, dichten und von dem großen Bauwerk der Zukunft träumen, dem wunderseltsamen Palast, nach dem all sein Streben geht, und den zu bewohnen seine tiefste und wahrste Sehnsucht bildet, und wofür er alle Himmel und Seligkeiten hingebe. Zwanzig Milliarden würde dieser Palast höchstens kosten. Er gehört zu den geborenen Lustgängern. Nichts kümmern ihn Bismarck und Sozis, aber eine rote Linie in einem Teppichmuster oder gar ein schwarzer Stern mit goldenem Mittelpunkt kann ihn stundenlang fesseln, da beweist er Euch schlankweg, daß die rote Linie die Lösung aller Welträtsel sei. Was kümmert ihn der Bastillensturm, Sedan, wenn er im Anblick der Farben schwelgen kann: sammetschwarz, marmorweiß, hellgrün."

Das Werk des Antierotikers und kosmischen Dichters

In der Freude an der Farbe, an farbigen Bewegungen von phantastischen Riesenkörpern im Raum wurzelt ein Teil der Scheerbartschen Kunst: sie ist phantastisches Lichtspiel, phantastisches Bewegungsspiel, vor allem phantastisch reizvolles Farbenspiel. Noch als er unberühmt war, nur der Kunstzigeuner, an dessen überreichen kuriosen Einfällen ein engerer Freundeskreis sich ergötzte, künstlerisch sich anregte, verteidigte er die Phantasie oder Phantastik um jeden Preis. Warum soll sich, schrieb er, die Kunst nur an die Wirklichkeit halten, — „ein blaues Feld von rötlichen Bäumen umsäumt, die ihre schwankenden geröteten Gipfel in einem gelben Himmel wiegen", das wäre eine ästhetische Tat. Und eine „spezifisch deutsche" Kunst versprach er sich von solcher Phantastik. Was ist ihr Inhalt in der Dichtung? Nicht irdische Not des einzelnen. Wie bald, meint er, sind die kleinen Möglichkeiten des Schicksals der einzelnen Seele erschöpft! Des armen Einzelnen, dessen Schicksal sich doch meist um die leidige Liebe dreht. Was geht die Liebe den Phantasten Scheerbart an! Nur in seinem ersten Romane, in „Tarub, Bagdads berühmte Köchin" (1897), spielt sie eine gewisse Rolle. Aber nur als Ausgangspunkt! Von Tarub, der Köchin, die den Dichter Safur in ihrer derben Art liebt, wendet er sich weg zu der Dschinne, dem Traumbild der Wüstengöttin, von dem Erreichbaren zum Unerreichbaren: „Sieh," sagt er, „ich weiß, die Dschinne ist für mich unerreichbar — aber ich kann das Plumpe, Rohe, das Körperliche nicht mehr ausstehen. Ich

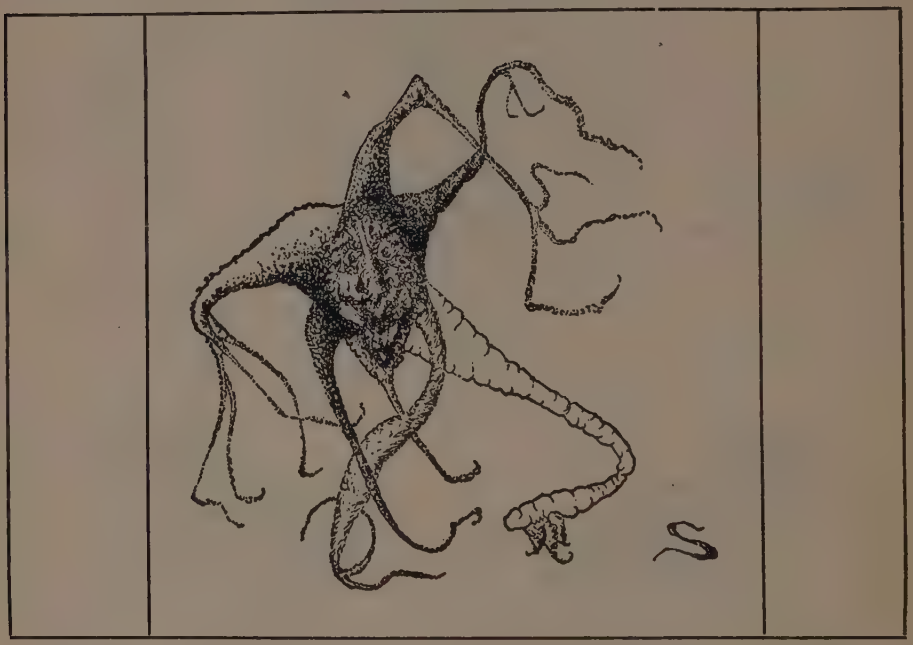


Selbstgezeichneter Buchschmuck von **Paul Scheerbart** zu seinem Roman „Immermutig" J. C. C. Bruns Verlag in Minden

Zeichnungen
Scheerbarts
aus Band I, II, IV
seiner
Revolutionären
Theater-Bibliothek

Paul Scheerbart

muß nach einem Geistigen streben, das nicht von dieser Welt ist. Ich will überall jetzt das Unerreichbare haben — in jene Welt —, in die andere will ich hinein." „Antierotiker" muß der Dichter sein, das ist Scheerbarts Schluß. Es gibt eine Liebe zum Höheren, das ist das Antierotische, und es gibt eine Liebe zum Höchsten, das ist das Kosmische, die Liebe zum Weltgeist: davon möchte der Dichter Paul Scheerbart den Herrn Rechtsanwalt Egon Müller überzeugen, mit dem er in seinem nächsten Romane, dem Eisenbahnroman „Ich liebe dich!", eine lustige Fahrt von Berlin-Friedrichstraße nach Nowaja Semlja macht. Die Liebe zum Kosmischen, das ist, meint Scheerbart, die Dichterliebe der Zukunft. „Der Weltseele wollen wir näher sein — das ist die Hauptsache." Denn was wird der Zukunft das Individuum sein? — Nichts! — Scheerbart ist vom Ende des Indi-



Zeichnung von **Paul Scheerbart** erschienen in den Dokumenten des Fortschritts 1908 Nr. 2 H. Reimer, Berlin

vidualismus trotz Nietzsche, dieses „Gottes der Journalisten", fest überzeugt. Nicht der Mensch denkt, die Erde denkt durch uns. Unsere Köpfe sind nur Nervenköpfe der Erdorganismen. Und die Sterne denken. Aber wie? Einzeln? Im ganzen? Solche Fragen fesseln ihn, Bücher wie Fechners „Zend-Avesta". Und seine grotesken Romanphantasien versuchen Vorstellungen solcher Weltwesen zu malen, in Worten, zuletzt sogar in Bildern — er zeichnete tolle Fabelwesen, gab in einem Mappenwerke eine ganze „Jenseits-Galerie" (1907) heraus —, seine Werke träumen von Geistern, Riesen, Stern- und Weltseelen, sind bis zu seinem vorletzten Werke, dem Asteroiden-Romane „Lesabéndio" (1913) im ewigen unendlichen Raume mit seinen Riesenfernen und Riesenkörpern zu Hause wie nur je ein Naturalist auf seinem Beobachtungsfelde. Irdisches gibt die Einzelheiten der Beschreibung her, aber alles ist ins Unermeßliche gesteigert. Da fahren drei Gelehrte (Germanisten!) in einer achtkantigen Flasche durch den Weltraum, trinken meerblauen Narrenwein und kommentieren die Literatur-

schnitzel, die von dem künstlerischen Zeitalter nach Schopenhauer noch erhalten sind („Na Prost!" 1898). Da ist der Mond der Schauplatz der „großen Revolution" (1902), die mit dem Siege der Sonnenpartei über die Erdpartei endet. Da fahren die Sternseelen „Liwûna und Kaidôh" (1902) durch den ewigen Raum. Da wollen Geister, Wurmgeister, zu Göttern werden und veranstalten eine Geisterwettfahrt auf Riesenungetümen von Riesenkanonen, Bahnzügen, Flügelschlitten, Stelzmaschinen, Korbketten mit Raketen. Durch eine endlose Allee von Kugelsternen auf endloser Bahn geht die Fahrt, bis die Bahn unter ihnen bricht und sie nun, immer ihre Gestalt wechselnd, bald nur Auge, nur Ohr, durch den Weltraum treiben, Herrliches und Schauriges schauen, Farbenräusche, Lichtfeste erleben, zu der Wunderarchitektur der Riesentempel kommen, und endlich wieder heimtreiben auf ihre Sterne („Die wilde Jagd", 1901). Da gibt es einen „Kometentanz" in der Form einer „astralen Pantomime in zwei Aufzügen" (1903). Da erbaut der geniale Lesabéndio für die Bewohner des Doppelgestirns Pallas einen zehn Meilen hohen Turm, von dem aus er sich dann in den geliebten Kosmos stürzt, dessen Schwung ihn ergreift und als Stern mit umwirbelt. Bleibt Scheerbarts Einbildungskraft aber auf der Erde, dann baut sie an dem Wunderpalast, von dem Hart schon erzählte („Münchhausen und Clarissa", 1906), oder entwirft die Gesetze einer neuen „Glasarchitektur", oder er läßt in seiner letzten Lichtsymphonie, seinem letzten, reifsten, geschlossensten Werke, dem Damenromane „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß" (1914) einen seine Zeit überfliegenden, technische Zukunftsmöglichkeiten erschöpfenden Glasarchitekten an den lächerlichen Zufälligkeiten der Wirklichkeit drollig sich stoßen. Oder er plaudert köstlich von seiner Erfindung des „Perpetuum mobile" (1910). Es geht dann manchmal in diesen grotesken Phantasien wie im Märchen zu. Auf der längst vereisten Erde erscheinen Engel, packen Riesenpaläste aus ihren weltmeergroßen Rucksäcken. Die Glocken läuten und die Toten stehen auf — zu ihrem alten Leben, nur daß es sich jetzt in Palästen abspielt. Und verärgert darüber, daß die Menschen bleiben, wie sie waren, rühren die Engel sie an, sie fallen um, und die Engel packen die Herrlichkeiten wieder ein.

Titelzeichnung von Paul Scheerbart

Hier regt sich neben Scheerbart, dem Phantasten, Scheerbart der Ironiker, der Satiriker, der Humorist. In keinem seiner Werke schweigt er ganz: auch seine kosmischen Weltphantasien sind irdischer Bosheiten voll: glänzende Aphorismen sind eingestreut. Aber die Hiebe fallen gelegentlich, denn das glückliche Schweifen der Phantasie von Bild zu Bild ist ihr Zweck, und daß diese Romane ein Ende haben, ist meist nur zufällig: die Bilderfolge könnte ins Unendliche weitergehen. Anders die kleinen Skizzen Scheerbarts. Sie haben Heft und Halt, einen weichen gelassenen Anfang, einen harten knappen Schluß, sie treiben gern in eine scharfe Spitze aus: ein Schalksnarr peitscht. Halb sind sie Fabel, halb lyrisches Gedicht, halb philosophische Parabel, halb Groteske. „Aus Wut bin

Das Werk des Satirikers

Paul Scheerbart

ich sogar Humorist geworden, nicht aus Liebenswürdigkeit." Dies Bekenntnis aus „Rakkóx dem Billionär" könnte als Motto über mancher kleinen Skizze stehen, nicht über jeder, denn auch der Phantast hat unironische Skizzen geschrieben. Er hat kuriose Titel und Untertitel für seine Skizzen erfunden wie: „Die dummen Kinder, mythische Burleske. Moderne Götter, telepathisches Capriccio. Die feine Haut, sensible Waldgeschichte. Der klare Kopf, Rosette. Der grimmige Igel, Weisheitsidyll. Die Weisheit des Nashorns, eine philosophische Schlummermelodie. Das neue Leben, architektonische Apokalypse. Menschenfleisch, eine zeitgemäße Anregung." Er kann durch einen geradezu zopfigen Ernst des Vortrages Gegenwartsmächte an den Pranger stellen; so hat er ganz prächtige antimilitärische Skizzen geschrieben, eine ganz genau geschilderte Massenmordmaschine angepriesen, ein andermal in einer Ulkszene den „großen Napoleon",

RAKKÓX DER BILLIONAER / EIN PROTZENROMAN DIE WILDE JAGD / EIN ENTWICKLUNGSROMAN IN ACHT ANDEREN GESCHICHTEN VON PAUL SCHEERBART / MIT BUCHSCHMUCK VON JOSSOT UND EINER ILLUSTRATION VON FELIX VALLOTTON IM INSEL-VERLAG G. m. b. H. LEIPZIG WEIHNACHTEN MDCCCCI

den Kaiser des Militarismus, durch den „großen Zibólko", den Künstler, vertreiben lassen, um sich dann auch über diesen lustig zu machen: eine prachtvolle Satire auf die große Gegenwartsmacht des Militarismus und überlegene Verulkung des Künstlertraumes von einem 20. nicht militaristischen, sondern künstlerischen Jahrhundert. Mitunter haben die Skizzen die schlagende Kürze seiner „nachdenklichen Geschichte: Die drei Denkmäler":

Das Denkmal eines Esels, das Denkmal eines Schweines und das Denkmal eines Fuchses zierten einen Platz der Großstadt.

Nachts um die zwölfte Stunde sprachen die Denkmäler miteinander — jedes Denkmal sagte:

„Was sich bloß die Menschen gedacht haben mögen, als sie Mir eine solche Ehre zuteil werden ließen!"

Keines Dichters Art ist so leicht zu verzerren wie die Scheerbarts. Keiner wuchert wohl mit einer verschwenderischen Fülle von Einfällen so schlecht. Bei

keinem finden sich neben wundervollen Einzelheiten so viele Geschmacklosigkeiten. Aber keiner spottet wohl so fein seiner selbst. Keiner hat wohl jeden kritischen Einfall seiner Gegner so vorweggenommen wie Scheerbart. Wer über seine „kosmischen Feerien" lächeln sollte, dem würde er sagen: Ganz recht, aber das hat mein Freund Knipo, der Geist aus der „Wilden Jagd", schon mit den Worten bemerkt: „Was nützt es uns, wenn uns die ganze Welt ewig und immer als ein großer sinnloser Lichtspektakel erscheint." Und wer alles sinnlos und wirr schelten würde, dem würde er, wieder mit Freund Knipos Worten, jede Entgegnung abschneiden: „Gerade das Verwirrende erzeugt doch den Gipfel aller Lebenslust. Gerade dort, wo wir nicht mehr folgen können, fängt der große Rausch an, der uns ganz und gar durchglüht... Der eigentliche Genuß beginnt immer erst da, wo die Klarheit aufhört — das ist nun mal meine Meinung." **Paul Scheerbart**

Eine spätere Zeit hat das Wort Futurismus geprägt. Hier lebte, ehe jemand noch das Wort kannte, ein Futurist, der die technischen Möglichkeiten ausschöpfte, weil er in ein Reich der Seele, in das Weltall sich verlieren wollte. Mit Recht ist sein „Programm der Glasarchitektur" in dem Verlage „Der Sturm" erschienen. Der Vorläufer der Futuristen

3. Gustav Meyrinks Metaphysik des Diesseits und die Schöpfer seltsamer Geschichten

„Glaubst du, ‚drüben' ist die Wirklichkeit? Es ist nur das Land vergänglicher Wonnen für blinde Gespenster, so wie die Erde das Land vergänglicher Schmerzen für die blinden Träumer ist! Wer nicht auf der Erde das ‚Sehen' lernt, drüben lernt er's gewiß nicht."
„Es gibt eine unsichtbare Welt, die die sichtbare durchdringt..."
„Das grüne Gesicht": S. 283 und 311.

Wie Paul Scheerbart ist auch Gustav Meyrink (geb. 1868 in Wien) ein Antierotiker, scheint auch er bereits „Futurist". Auch ihm ist die „vergängliche Liebe" eine „gespenstische Liebe", unwert der Sehnsucht eines auf das Dauernde, das Geistige gerichteten Willens; auch er gefällt sich in der Schilderung neuer technischer, wissenschaftlicher Möglichkeiten, nicht aber, um das Maschinenwesen zu segnen, sondern um über diese wie jede Auswirkung moderner Zivilisation mitleidige Glossen zu machen. „Schon im letzten Viertel des kürzlich verflossenen 19. Jahrhunderts" — sagt in den „Fledermäusen" einer seiner „vier Mondbrüder" — „gewann das Mechanische schnell und sicher die Oberhand,... aber wenn es so weitergeht, wie wir hoffen wollen, wird im 20sten die Menschheit bald kaum mehr Zeit finden, das Tageslicht zu sehen, vor lauter Arbeit, die vielen und immer zahlreicher werdenden Maschinen zu putzen, zu polieren, in Tätigkeit zu erhalten und sie auszubessern, wenn sie schadhaft werden. Gustav Meyrink

Stellung zum Maschinenwesen

Schon heute kann man füglich sagen, ist die Maschine ein würdiger Zwilling des weiland goldenen Kalbes geworden, denn wer sein Kind zu Tode quält, bekommt höchstens 14 Tage Arrest, wer aber irgendeine alte Straßenwalze beschädigt, muß drei Tage ins Loch." Segen der Maschine!

„Die Herstellung von derlei Triebwerken ist aber auch wesentlich kostspieliger", warf Herr Doktor Haselmeyer ein.

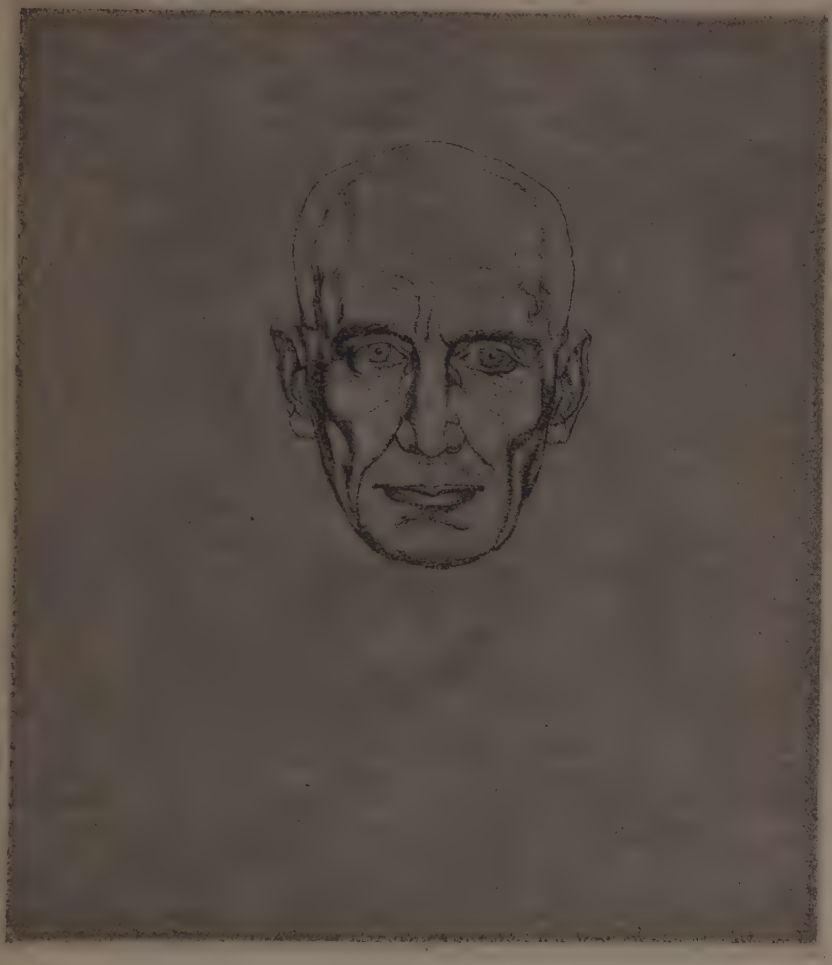
„Im Allgemeinen, gewiß", gab Herr Graf du Chazal höflich zu. „Doch das ist sicherlich nicht der einzige Grund. Das Wesentliche dabei scheint mir zu sein, daß auch der Mensch genau genommen nichts anderes darstellt als ein halbfertiges Ding, das dazu bestimmt ist, dereinst selbst ein Uhrwerk zu werden, wofür deutlich spricht, daß gewisse keineswegs nebensächliche Instinkte, wie zum Beispiel: sich behufs Veredelung der Rasse die richtige Gattin zu wählen, bei ihm bereits ins Automatenhafte versunken sind. Was Wunder, daß er in der Maschine seinen wahren Sprößling und Erben sieht und im leiblichen Nachkommen den Wechselbalg.

Wenn die Weiber Fahrräder oder Repetierpistolen gebären würden, statt Kinder, sollten Sie mal sehen, wie flott da plötzlich drauflosgeheiratet würde. Ja, im güldenen Zeitalter, als die Menschen noch weniger entwickelt waren, da glaubten sie nur das, was sie denken konnten, dann kam allmählich die Epoche, wo sie nur das glaubten, was sie fressen konnten, — aber jetzt erklimmen sie den Gipfel der Vollkommenheit, das heißt: sie halten bloß das für wirklich, was sie — verkaufen können."

Die kurzen Erzählungen Des deutschen Spießers Wunderhorn

Der Ton ist bezeichnend. Mag in den zwei Bänden „Des deutschen Spießers Wunderhorn" — sie enthalten die Sammlungen „Der heiße Soldat und andere Geschichten" (1903), „Orchideen. Seltsame Geschichten" (1904), „Das Wachsfigurenkabinett. Sonderbare Geschichten" (1907) — Meyrink sich gelegentlich mit Scheerbart zu begegnen scheinen — Gläubige des Wunders müssen sich in der Verachtung und Verspottung des Nichtgläubigen jeder Art nähern —, so ist doch Meyrinks Satire diesseitiger und bissiger, die dargestellte Welt grausiger, vielmehr Sinn, Gleichnis, Ausdruck, ja auch Vorwand für eine Gedankenwelt, für die Meyrink nicht nur als Künstler, sondern auch als Wissenschaftler kämpft. Scheerbart ist ein Phantast, ein fröhlicher Wanderer, Luftfahrer im Kosmos, Meyrink ein Grübler, den eine andere als die Körperwelt, eine unsichtbare angerührt hat, ein Willensmensch, der sich von jeder Fessel des Körperlichen lösen will, zuzeiten ein Asket, der lehrt: Du kannst selbst dem Tode entrinnen, wenn du nicht warteſt und nicht hoffst; hoffst du aber und warteſt, so fütterst du nur wie alle die Zeit-egel, die „wie die Blutegel das Blut, uns die Zeit, den wahren Saft des Lebens, aus dem Herzen saugen", fütterst du nur deinen auf einer Geisterinsel lebenden gespenstischen Doppelgänger, der sich von dem Mark deiner irdischen Urform nährt, dich ausplündert und selber ins Ungeheure wächst, je mehr du dich verzehrst in vergeblichem Hoffen und Harren auf Glück und Freude.

Aus solcher Grundeinstellung ist erklärlich, wie Meyrinks Kunst grausig oder spukhaft — das sogenannte Wirkliche, das im Grunde das Unwirkliche, das Täuschende, der Schein ist, erfaßt der Erkennende mit Gram und Grausen — oder spöttisch, satirisch, höhnisch werden mußte, — das Gewöhnliche, Ungeistige, das, sich mit Überhebung breit machend, als das Normale und Gesunde gelten möchte, reizt zu seiner Entblößung. Da wird ein Stück Wirklichkeit, das scheinbar nur so, wie die Sinne es aufnehmen, geschildert wird, zu einem Stück kalten Grausens, da läßt der Wunder- und Geheimnisfreudige Naturwissenschaftler, Anatomen, Astronomen mit allem Lebendigen tolle Künste treiben, da verfolgt er mit bissigen Geschichten oder unerwarteten Schlußwendungen, die er für seine ernsten Wunderberichte bereit hält, alle die, die engstirnig nur allem Körperlichen, Greifbaren mit Wunsch und Wille verhaftet sind, Ungeistige aller Art, die nicht wissen oder nicht zugeben wollen, daß nur ein Sinn für das Wunderbare die Grenzen aufschließt, an denen wir sonst ewig uns stoßen: den geistlosen Sol-



Gustav Meyrink

Nach einer Radierung von Sepp Frank in München

daten, den Modemenschen in jeder Gestalt, den modernen Kleiderfatzken oder Sportgecken ebenso wie den liberalen Modedichter, dessen Art er in seinen „Jörn-Uhl- und Hilligenlei"-Parodien bissig verhöhnt, das hirnlose Männchen oder Weibchen ebenso wie das Nurhirn des selbstgefälligen Wissenschaftlers, des Mediziners, der einmal Medizinalrat Tintenfisch heißt, des Präparators, der die gruseligsten Versuche mit Körper und Seele anstellt, aber nicht hindern kann, daß das reinste Spießerseelchen, ein Pastorenweibchen, ihm in den Weltraum entwischt und nun einen neuen Ring um den Saturn häkelt. Vielleicht,

Gustav Meyrink

daß Meyrink spürte, wie solche ironischen, stiluneinheitlichen Wendungen seine sonderbaren Geschichten zerrissen, weshalb er öfters gern zur Tiergroteske griff, die ihm ein einheitlich freies Spiel erlaubte. Da gestaltet er in „Tschitrakarna, das vornehme Kamel", das den Versuch, den Raubtieren „Bushido" beizubringen, mit dem Tode büßt, das tragische Schicksal jedes Edlen, der unter Raubtiere geraten ist; da wird die Erkenntnis von den zerstörenden Kräften des Bewußtseins an der Fabel von der Kröte offenbar, die den glücklichen Tausendfuß mit folgendem Briefe tödlich verwirrt:

„Sage mir doch — o Verehrungswürdiger, wie es sein kann, daß Du beim Gehen immer weißt, mit welchem Fuße Du anfangen mußt, welcher der zweite sei, — und dann der dritte, — welcher dann kommt als vierter, als fünfter, als sechster, — ob der zehnte folgt oder der hundertste, was dabei der zweite macht und der siebente, ob er stehenbleibt oder weitergeht, — wenn Du beim 917ten angelangt bist, den 700sten aufheben und den 39sten niedersetzen, den 1000sten biegen oder den vierten strecken sollst — strecken sollst.

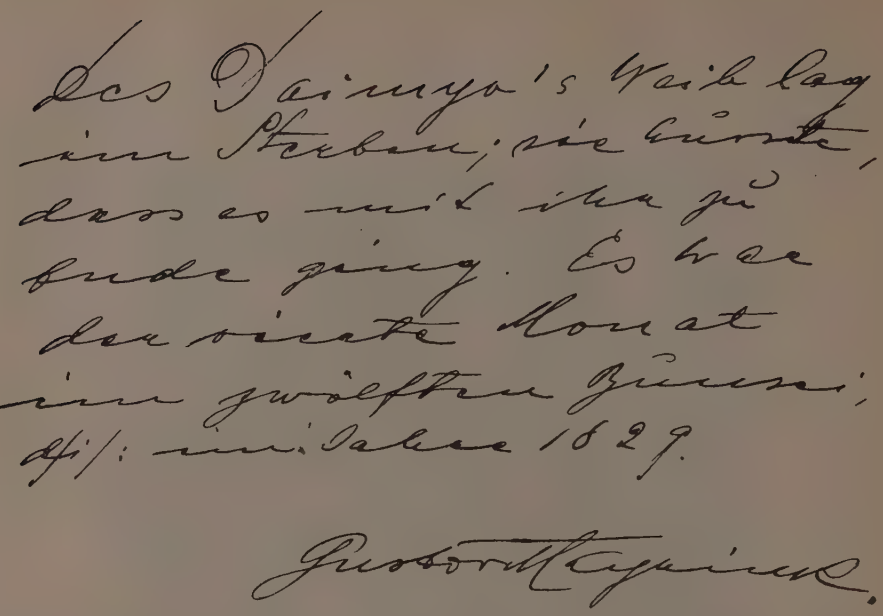
O bitte, sage mir armen Nassem, Schlüpfrigem, das nur vier Beine hat — nur vier Beine hat — und nicht tausend wie Du — nicht tausend wie Du —, wie Du das machst, — o Verehrungswürdiger!

Hochachtungsvoll
die Kröte."

Die Romane: Der Golem Das grüne Gesicht Walpurgisnacht Der weiße Dominikaner

Was in den kurzen Erzählungen des „Wunderhorns" und der „Fledermäuse", deren schwebender Stil den Leser in einem Zwischenreiche der geistigen Wunder spielend trägt, zwischen den Zeilen steht, die immer gleiche Antwort auf die Fragen: Wie bekomme ich neue Augen, um die Dinge der Erde in neuem Lichte zu sehen, wie überwinde ich kraft meines Willens die Schranken des Körpers, werde über ihn Herr, unabhängig von ihm, löse mich von ihm, sehe, erwacht zu wahrem Leben, mit Geistesaugen dem Wandel meines Körperlebens selbst zu? — darüber wird in den größeren Werken, den Romanen „Der Golem" (1915), „Das grüne Gesicht" (1916), „Walpurgisnacht" (1917), „Der weiße Dominikaner" (1921) geredet. In den kurzen Erzählungen sind in immer neuer Abwandlung Erlebnisweisen und Lehren der Wundermenschen und Geheimorden aus Ost und West, jüdischer Kabbalisten wie indischer Fakire, der Okkultisten Arabiens wie Ägyptens, der Freimaurer und Rosenkreuzer, der Hypnotisierten wie der Träumenden gestaltet, aber nur, um ihren ewigen Sinn für den herauszuholen, der willens ist, nicht mehr Sklave seines Körpers zu sein; in den großen Romanen aber wird über diese Lebensweisen disputiert, ohne Rücksicht darauf, ob diese Erörterungen den künstlerischen Rahmen sprengen. Mit allen Mitteln versucht Meyrink, aus der Zurückhaltung des Gestalters heraustretend, s e i n e n Weg einer Metaphysik des Diesseits von dem geistlosen Weg etwa der Spiritisten zu trennen. Diesseits ist auch Gott. „Jegliches Menschen Mund wird zum Munde Gottes, wenn ihr g l a u b t, daß es Gottes Mund ist. Jedes Ding wird Gott, sobald ihr glaubt, daß es Gott ist." Aber von Roman zu Roman sinkt die Fähigkeit, eine groß geschaute Vision durchzuführen. Gelang das noch im „Golem", kam im „Grünen Gesicht" wenigstens stellenweise die Urvision vom Untergang Europas durch Krieg und Greuel heraus, so sanken die andern Romane herab zu einem dunklen Rede- und Handlungsgewirr. Und vom „Golem" an ward, was früher Neuland war, Sensation. Wenn auch der Sinn der Romane war, Geistsucher zu zeigen, im „Grünen Gesicht" etwa durch die Verbindung zweier Legendengestalten, des uralten Ahasver mit dem ewigjungen

Eine der acht Lithographien zu **Gustav Meyrink**, Der Golem
von **Hugo Steiner-Prag**
Kurt Wolff Verlag, München



Chidher, den Suchenden zur Erkenntnis des Ewig-Lebendigen zu bringen, so wird doch der Geistweg zu sehr über den Stoffweg erreicht, der Leser über Verbrechen und Greuel, Grausames und Gruseliges durch Spelunken des alten Prag und des Hafenviertels von Amsterdam so geleitet, daß der Dichter auf diesem Wege Stoffsucher gewinnt, Geistsucher verliert. Der „Antierotiker" wagt sich dabei auf Gebiete, die nur, wer die Körperwelt liebt, darstellen kann; in welcher Form auch Meyrink die Liebe der Körper darstellt, er versagt. Meyrink fühlt es wohl selbst: immer wieder treibt es ihn weg, seinen okkulten Gebieten zu. Hoffentlich hat er sich mit seinen okkultwissenschaftlichen Bekenntnissen „An der Schwelle des Jenseits" (1923) die Bahn wieder frei gemacht zu rein künstlerischen Gebilden.

Andere Erzähler seltsamer Geschichten

Mit seiner Stoffwahl des Wundersamen steht Meyrink nicht allein. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, ist er ein spätes Glied einer Kette, deren erstes E. T. A. Hoffmann war. Dieser Wundersame steht, halb ein Anfang, halb ein Ende, am Ausgang der deutschen Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts; es ist kein Zufall, daß er der letzte Anreger der heutigen „Neuromantik" ist. Nicht der einzige: denn stärker als einst auf seine Kunst wirken auf die heutige ihm entsprechende Kunst literarische Einflüsse. Seine ausländischen Nachfolger, Edgar Allan Poe in Amerika — ohne ihn sind gewisse kleinere Erzählungen Meyrinks undenkbar —, in Frankreich Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, der Graf Villiers de l'Isle Adam, die Hoffmanns Phantasie ins Grausame verkehren, wirken nun auf die deutsche Literatur zurück. Allerlei Einfluß alter und neuerer dämonischer und satanischer Kunst, wie der Ideen Carduccis, Huysmans', Przybyszewskis und der späteren Werke Maupassants, kommen hinzu, und es ist selbstverständlich, daß auch der veränderte Stand der heutigen Wissenschaft und Technik, ihr erdrückendes Wissen und verschwenderisches Können, sowie die willkommene Ausnutzung der leichteren Verkehrsverhältnisse zu allerlei Studien und Experimenten der Kunst der neuen Anhänger Hoffmanns ein verändertes Gesicht geben.

Andere Erzähler seltsamer Geschichten

Etwa gleichzeitig mit den ersten „seltsamen Geschichten" Meyrinks erschienen solche von Karl Hans Strobl (geb. 1877 zu Iglau); später folgten Hanns Heinz Ewers und der Traumzeichner Alfred Kubin nach. Kriegs- und Nachkriegsstimmung, die Gier, mit der eine vom Wirklichen erschöpfte Menschheit jede Kunde aus dem Reiche des Unbewußten oder Okkulten, sei es Spiritismus oder Psychoanalyse, ergriff, hielten die Teilnahme wach — soeben, Ende 1924, erscheint, von Kubin und Meyrink begrüßt, mit Paul Madsacks Roman „Der schwarze Magier" wieder ein neuer magischer Roman. Und so ward die seltsame Geschichte bald Mode; Unterhaltungsschriftsteller griffen sie auf, während ihre ernsthaften Fortsetzer im zweiten Jahrzehnt, wie etwa Alexander Moritz Frey (geb. 1881 in München), nicht bekannt wurden. Aber auch die Führer enttäuschten; der Entwicklungsweg von Hanns Heinz Ewers ist dafür ein Beispiel.

Hanns Heinz Ewers
Photogr. Atelier Eberth, Berlin 1920

Hanns Heinz Ewers

Ewers (geb. 1871 in Düsseldorf) wurde zuerst durch das Überbrettl als Dichter und Rezitator bekannt. Ein recht lesenswertes Büchlein („Das Cabaret" 1905) stellt seine Geschichte dar. Satiren in Märchenform, zum Teil zusammen mit Theodor Etzel verfaßt, waren seine frühesten Werke. Er kam dann von der Satire und Groteske zur Mystik und Symbolik Hoffmanns und Poes, über den er 1905 einen Essay erscheinen ließ. Sein unbestimmter Drang zum Sonderbaren, Seltsamen, Unalltäglichen, das sein Verstand sich doch begrifflich zu erklären suchte, fand hier die Anregung durch die Literatur, die er im Leben auf weiten Reisen suchte — in dem Reisewerke „Mit meinen Augen" ist ein Teil der Reisen beschrieben. Bewußt geht er, wirklich und bildlich, in „ferne, unbekannte, unbewußte Lande". Denn unsere Literatur, unsere „alte" Literatur, braucht, wie Ewers meint, neue Stoffgebiete. Die Technik, die Form, der Stil muß heute den

Forderung neuer Stoffgebiete

Hanns Heinz Ewers

Stoffmangel ersetzen, „und sie können es bis zu dem Maße, daß wir vollendete Kunstwerke haben, deren stoffliche Erfindung ein Minimum ist. Aber man macht aus der bittersten Not eine Tugend, wenn man behauptet, das Stoffliche verachten zu können."

Werke

In zwei Sammlungen „seltsamer Geschichten" mit den programmatischen Titeln „Das Grauen" (1907) und „Die Besessenen" (1908) und in drei Romanen: „Der Zauberlehrling" (1910), „Alraune" (1913) und „Vampir" (1920) sucht Ewers seine Forderung „stofflich neu zu tönen", zu erfüllen. Wo er gerade in Europa, Asien, Amerika weilt, dort spielt gern die Erzählung. Ewers schildert etwa eine Art menschlichen Hahnenkampfes in Andalusien oder eine grausame sinnenbrünstige Kultusnacht auf Haiti. Er erzählt die Rache eines alten Chinesen an einem Fremdenlegionär, der den Kreuzestod sterben muß. Er berichtet von einem Baron, in dem eine männliche und weibliche Seele im Kampfe lagen; es ist nicht wahr, daß er durch Selbstmord fiel: vielleicht brachte der Mann die Frau oder die Frau den Mann um, jedenfalls „das andere wollte man töten". Oder ein Internierter einer Irrenanstalt sucht in einem Bericht an den leitenden Arzt zu beweisen, daß er sich mit Recht als Orangenbaum fühle.

Gedankengehalt der Seltsamen Geschichten

Das klingt zunächst nur grausam, grotesk, exzentrisch, gruselig. Und gewiß hat Ewers auch ein paar reine Gruselgeschichten und Grotesken geschrieben. Aber er will mehr. Schon die Motti zu allen Erzählungen und die kleinen Zusatzüberschriften zu den Haupttiteln des Bandes der „Besessenen", Überschriften wie „Liebe", „Das Blut der Väter", „Lilith", „Letzte Kultur", „Logos", „Das andere Ich", „Der Gott" unterstreichen, daß diese Geschichten alle symbolisch gemeint sind. Ewers möchte Blicke in letzte Erkenntnisse tun lassen. Es sind für ihn Blicke in letzte Abgründe: „was die Götter gnädig bedecken mit Nacht und Grauen", gerade das begehrt er nach einem eigenen Bekenntnis zu schauen. Daher seine Liebe für alle Gebräuche, die in der Urzeit wurzeln, daher seine Darstellung atavistischen Gefallens an Blut und ekstatischen Greueln, daher sein sicher einseitiger Hinweis: Religion, Grausamkeit und Wollust ist eins. Er liebt es, seine Geschichten zu kommentieren oder kommentieren zu lassen. Wenn der Maler Llewellyn die Eisjungfrau, die er aus dem Eisblock löst, malt und von Begehren nach ihr erfaßt wird, so soll das nichts anderes sein als die Überwindung von Raum und Zeit, der „Sieg der menschlichen Schönheit über die Unendlichkeit", wenn dann die Eisjungfrau unter seinem Hauche zu schleimigem Gallert zerfließt, so ist das die Rache der „Riesin Zeit", die den großen Künstler, der „einst geglaubt hatte, die Unendlichkeit mit Füßen treten zu können", in ein „armes, wahnsinniges Menschlein" wandelt. Wie die alten Romantiker möchte auch Ewers Poesie, Philosophie und Religion vereinigen. Einen letzten Ursprung alles Geschehens kennt darum der Schreiber des „Tagebuches eines Orangenbaumes". Ihm ist es ein „knabenhafter Unfug, die Materie als etwas Wirkliches zu fassen". Das Primäre, das einzig Wirkliche, ist der Gedanke — „Gott" nennt ihn der Theosoph, „Seele" der Mystiker, „Bewußtsein" der Arzt.

Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger

Diese Idee von der Macht des Gedankens ist denn auch das Hauptthema des ersten umfangreicheren Werkes, des Romans „Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger". Ein Deutscher, Frank Braun, kommt in ein hohes weltabgeschiedenes Bergdorf, in dem von Zeit zu Zeit die Flamme der religiösen Ekstase lodert. Ein Ort, recht für ihn geschaffen. Denn seine Augen, „verträumte, phantastisch verirrte Späher aus Seelenland, wo alle Sehnsüchte wohnten", begehren nach dem Wunderbaren, seine Hände, wilde, grausame Hände finden hier einen

Menschenteig zum Kneten. In aller geheimnisvollen, schwärmerischen, ekstatischen Kraft wittert er das Böse, aber er liebt es, es soll nicht zugrunde gehen, ehe es gelebt hat: was die Erde gibt, dünkt ihm häßlich und klein, was die Hölle, groß und schön, und alles ist schön, was groß ist. „Meine Tugenden sind meine schlimmsten Sünden, und meine größten Sünden waren immer Tugenden", sagt er im Nietzschetone. Und er beginnt zu experimentieren, Gott, Schicksal zu spielen. Die Menschen von Val di Scodra sollen wie Tiere durch einen Reifen springen. Er suggeriert einem harmlosen Bußprediger, er sei der Prophet Elias, Buße tue es nicht allein, Blut der Geißelung verlange Gott von den Verfolgern des Teufels. Er suggeriert seiner Geliebten, sie sei eine Heilige und werde das Wunder der Stigmatisierung erleben. Und es geschieht: es beginnt ein „Hexensabbat und Tanz aller Wahne". Nun hat er vor sich, wonach er sich sehnte, das ganze Dorf ist ein einziges gewaltiges wildes Tier. Aber er ist nicht sein Meister: ein Zauberlehrling nur, wird er die gerufenen Geister nicht los. Seine hypnotischen Kräfte versagen. Er muß zusehen, wie seine Geliebte, „die Heilige", sich ans Kreuz heften läßt, er wird gezwungen, sie und ihr Kind mit einer Heugabel zu durchstechen. In wahnsinniger Angst flieht er; der sich vor kurzem noch für einen Sieger, einen König, einen Gott hielt, ist nun auch ein armes Menschlein. Nach der Tragödie der entfesselten Urkräfte muß er sich mit der kleinen menschlichen Komödie begnügen, daß eine mit einem Grafen verlobte schöne Jüdin ein Kind von ihm will.

Hanns Heinz Ewers

Ein näheres Eingehen auf die andern Romane, die späteren Geschichten, die Fortsetzung des Schillerschen Romanes „Der Geisterseher" (1922), die „Gesammelten Dramen" erübrigt sich. Was an Ewers anfangs fesselte, war seine Darstellungskunst. Man gab sich dem Seltsamen gefangen, das Sonderbare erschien natürlich, hundert Einzelerfindungen — die starke Seite seiner Phantasie — reizten, und man war überrascht, daß die sich so natürlich fügenden Sätze erst das Ergebnis „einer Qual, eines martervollen Ringens mit dem Stoffe" sein sollten. Der Inhalt schien Ekstase, ein wollüstiges Sichversenken in das „Unbestimmbare, Unbegrenzte", Unbewußte; die Darstellung schien ein kühler Sachstil. Mit logischen Beweisen oder mit der Bilderfülle eines für möglich hingenommenen Erlebnisses suchte Ewers mit Glück die Vorstellung zu erwecken, daß man „wie ein Blinder in einer höchst wunderbaren Schreckenswelt lebe", „von deren Existenz" man „bisher keine Ahnung hatte".

Spätere Werke

Vorzüge

Aber von Werk zu Werk mehrten sich die Bedenken gegen diese orgiastische Kunst; der Satiriker hielt nicht Gleichschritt mit dem Mystiker, der Zweifler an alten Wundern nicht Gleichschritt mit dem Gläubigen neuer Wunder, die Offenbarungsspiele enthüllten sich als Intellektspiele: früheren Dichtern und Philosophen war das Menschenleben ein Gottestraum, Ewers ist es (in „C. 3. 3.", der Unterredung mit Oskar Wilde) ein Traum, den irgendein absurdes Wesen von uns träumt; Früheren war Gott das Ziel, ihm ist er ein Atavismus und der Satan mit Carducci der Lichtbringer. Immer bedenklicher ward das seit Nietzsche beliebte Messen des gegenwärtigen Menschen an Entwicklungs*ursprüngen*, die gern als *neue Möglichkeiten* ausgegeben werden. Und das Schlimmste: Immer mehr wurde Erotik mit Mystik verquickt, wurden Wirkungen grob gehäuft; kurz, Ewers ging den Weg der Sensation, den Untergangsweg, den so mancher Verkünder, Verteidiger, Vermehrer einer neuen Stoffkunst vor ihm gegangen ist, nach ihm noch gehen sollte. Der Weg manches Expressionisten, der Ähnliches verquickt, wird das bestätigen.

Schwächen

4. Heinrich Manns Entwicklung vom Renaissancedichter zum mitteleuropäischen Demokraten

„Ich fühle den melancholischen Stolz auf ein Werk, das nicht die Kraft schuf, sondern der Wille zu ihr; auf ein Leben ohne wahre Stärke, das nur sehnsüchtiger Drang in die Höhe reckt, wie eine Niobe ihre Arme. Ich sehne mich am Schlusse von allen, die ich geliebt habe, noch heute nach der Frau. Ich träume noch von ihr, wie mit zwanzig Jahren — nur hoffnungsloser. Denn ich habe sie inzwischen erprobt, daß sie nie die Gefährtin des Komödianten ist ..."

Heinrich Mann: Pippo Spano.

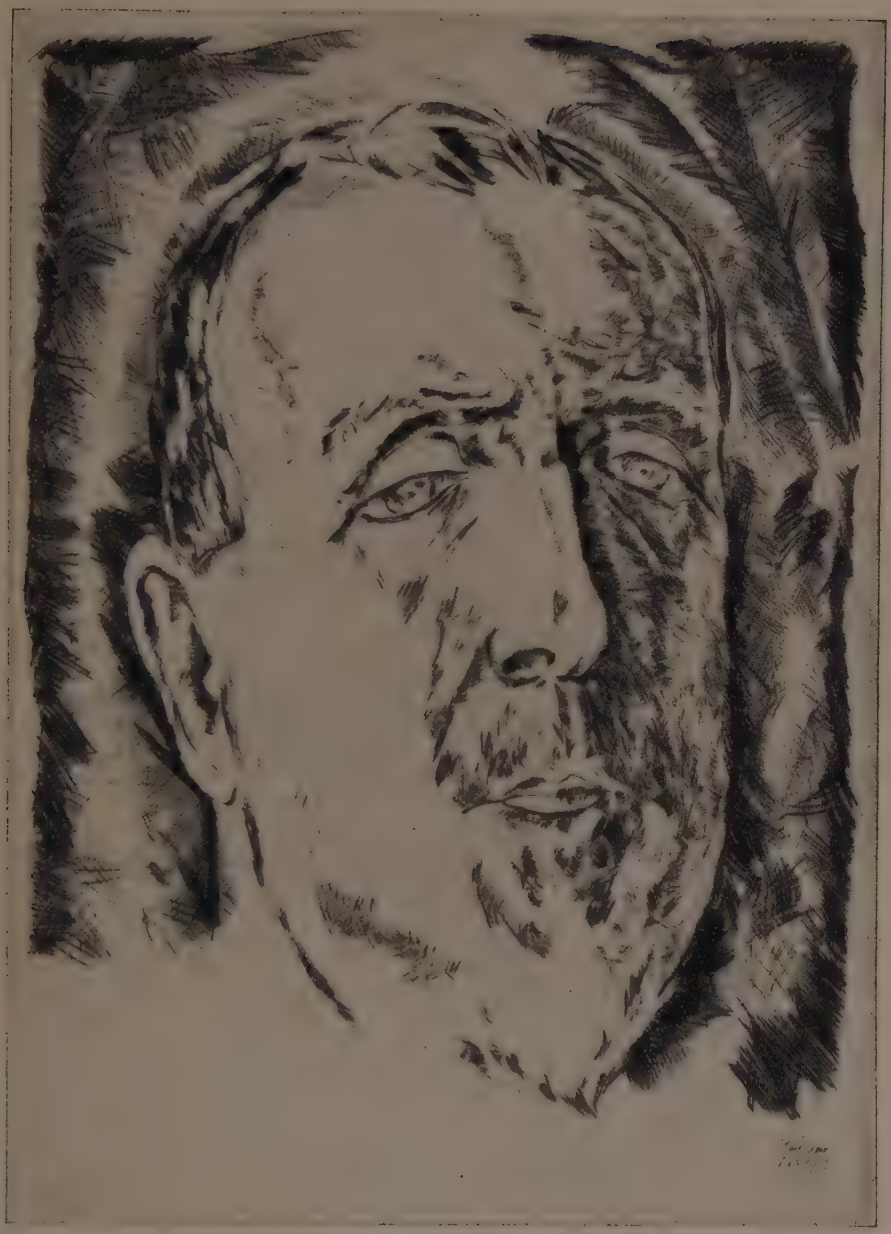
Stellung der Jugend zu Heinrich Mann

Von der entfernten Ahnenschaft Conradis, Schlafs, ja gar Julius Harts wissen die Zwanzig- und Dreißigjährigen von heute nichts oder wollen nichts wissen; Wassermann wird als „Psychолog und Analytiker", der sich stofflich mit Neuestem berühre, gewürdigt, auch Stehr nur von wenigen in seinem Zukunftswerte erkannt; mit Scheerbart und Meyrink fühlt man sich durch entfernte Verwandtschaft verbunden; aber Heinrich Mann wird von den jüngeren Erzählern — und nicht nur von ihnen — als Vater verehrt und geliebt. Fremd fühlt man sich in der Welt seines jüngeren Bruders Thomas, heimisch in seiner Welt, so wie sie sich auftat seit dem ersten großen Romane. Und *das* ist es, was der unbeeinflußte Betrachter nicht gleich fassen kann: dies Bekenntnis zum *ganzen* Werke, zu dem „Untertan" und den „Armen" ebenso wie zur „Jagd nach Liebe" oder gar zu den „drei Romanen der Herzogin von Assy". Fühlt denn diese Jugend nicht, fragt man sich, die Ähnlichkeit zwischen den beiden Brüdern im Wesentlichen? Daß hinter beider Werk, so verschieden auch die Art ihrer Weltbetrachtung ist, nicht, wie die Jugend es fordert, von Anfang an der Glaube an den Menschen steht, sondern der Glaube an den Künstler und die Kunst, wenn auch ein von Zweifeln bedrängter? Denn kennzeichnend für eine Generation, die kein überragendes Genie hervorgebracht, aber durch eine eiserne Zucht des Willens zur Kunst, zum Geist und zum Geschmack alle schlummernden Fähigkeiten bewundernswürdig pflegt, haben sich beide Brüder bewußt zu reinen Künstlern entwickelt. Ihr Leben hat nur diesen Zweck. „In der Seele einsam", „durch Verstehn zersetzt", nirgendwo heimisch, haben sie — mindestens anfangs — nur *eine* Heimat: die Kunst. Halb eine „Wahl-", halb eine Zwangsheimat, ist sie ihnen halb Ziel einer Sehnsucht, halb Quelle einer Not. Denn sie kennen die Opfer, unter denen sie „Artisten", „Ästheten" weniger sind, als gezwungen sein müssen. Von Kindheit an zu diesem Lose bestimmt, als Söhne einer alten überfeinerten Patrizierfamilie, in die von der Seite der Mutter her durch kreolisches Blut in die leidvolle Schicksalsanlage Verfeinerter noch neue Wirrniskeime durch den stummen Kampf der Rassen hineingetragen werden, sind die Brüder Mann ein Beispiel für den von ihnen oft als künstlerischen Vorwurf benutzten Fall, „daß ein Geschlecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende seiner Tage noch einmal durch die Kunst verklärt". Die es aber verklären, haben Stunden, da fühlen sie sich als „unzulängliche Spätgeborene".

Leben und Kunst

Romanisches Bluterbe

Die romanischen Elemente seiner Abstammung herrschen in dem älteren Heinrich Mann (geb. 1871 in Lübeck) vor. Sie äußern sich in der Vorliebe für



Heinrich Mann

Nach der Radierung von Professor **Willi Geiger**

Heinrich Mann

alles Südliche und Westliche, für große wilde Gebärden, für Glut, Pracht, Farbe, Leidenschaft ebenso wie für gewisse Denkweisen der Demokratien des Westens, in der Betonung des Politischen, Überschätzung der Zivilisation; sein Ziel ist von Anfang an, ein europäischer, kein deutscher Schriftsteller zu werden. Seine geistigen Ahnen sind nicht — wie bei seinem Bruder — Germanen, sondern Romanen, sind Balzac, Flaubert, Zola, Bourget, d'Annunzio.

Stilstudien sind Heinrich Manns erste Romane und Novellen; ein Roman erinnert durch seinen ruhigen, beherrschten, leicht-lehrhaft psychologischen Erzählerton an Bourget. Die Reihe seiner eigentlichen Werke beginnt mit dem Roman unter feinen Leuten: „Im Schlaraffenland" (1900). Berliner Börsen- und Journalistentreiben wird so grotesk karikiert, daß die „Bande" in Sudermanns „Sodoms Ende", mit Heinrich Manns unendlich reicherer Menschenmaskerade verglichen, fast harmlos und unschädlich gemütlich erscheint. Wie dürr erscheinen Sudermanns Salonmenschen gegen diese Kaflisch, Jekuser, Liebling, was ist eine Adah gegen Adelheid Türkheimer und gar gegen die Gattin des Schnapsfabrikanten, der um jeden Preis adlig kretinhaft aussehen will, gegen Claire Pimbusch, die folgendermaßen geschildert wird:

Im Schlaraffenland

„Claire Pimbusch trug auf dem Gipfel ihrer kunstvollen Frisur einen großen Amethyst, und der violette Stein schrie grell inmitten ihres karminroten Haares. Die blauschwarzen Wölbungen der Augenbrauen bildeten zwei Wülste, in deren Mitte, über der Nasenwurzel, eine tiefe Einsenkung, umgeben von kleinen senkrechten Fältchen, die Stirn durchquerte. Diese niedrige Stirn sah aus wie zerarbeitet von unzüchtigen Gedanken. Es lag über ihr ein künstlicher grüner Schimmer, wie über der schlecht aufgeklebten Stirnhaut einer Theaterperücke. Ein roter Kreis zog von den oberen Lidern bis an die Backenknochen um die grünlich verquollenen Augen. Das Gesicht schien aufgeblasen, ohne daß Fettpolster zu entdecken waren, und an eine rosige Farbe war schwer zu glauben, weil die lange scharfe Nase mit ihren weiten offenen, gierigen Nüstern und das spitze Kinn kreideweiß, gleich der Maske eines Clowns daraus hervorragten. Die blutroten Mundwinkel krümmten sich mit merkwürdiger Beweglichkeit. Die zu kurze Oberlippe legte die weißen spitzigen Zähne frei, zwischen denen ein wenig Flüssigkeit glitzerte. Eine scharfe Falte schloß die knochige Ecke des Kinnes ein, und darunter bauschte sich die schlaffe Haut des Doppelkinns über dem engen langen Halskragen. Der Kopf saß wie eine farbenprächtige, gedunsene Giftblume auf einem zu dünnen Stengel."

Man beachte den Stil. Ein Stil, der karikiert, aber fast schwärmend, verherrlichend karikiert. Worte, Bilder wie „Gipfel", „Wölbungen", „tiefe Einsenkung", „durchqueren", stellen ein menschliches Antlitz unter Riesenmaße, mit denen man etwa ein Gebirgsmassiv mißt, wollen den großen Stil Michelangelos, den Mann erstrebt, auch auf die Karikatur anwenden. Und wie hier, so in den andern Burlesken, in der in München spielenden „Jagd nach Liebe" (1903/04), in der die Welt fast zu einem einzigen großen Bordell wird, so in der Burleske vom „Professor Unrat" (1905). So wächst sich ihm hier ein dürrer Schultyrann, der ein wundervoll karikiertes griechisch-lateinisches Übersetzungsdeutsch spricht, zu einem wilden Anarchisten, Nihilisten und Menschenhasser aus. Seltsam sind in diesen grotesken Romanen die Bestandteile gemischt: Mann belächelt, verhöhnt, verzerrt und treibt dann wieder in Glut, Inbrunst, Leidenschaft hoch. „Nun ja," sagt ein Schüler Unrats und deutet damit nicht nur Manns Absicht in diesem Romane allein, „nun ja, die Szene im Kabuff war widerlich. Aber sie hatte etwas widerlich Großartiges. Oder wenn du lieber willst, etwas großartig Widerliches. Aber großartig war dabei."

Jagd nach Liebe

Professor Unrat

Es ist bezeichnend, daß die Romane, in denen die Parodie und die Karikatur vorherrschen, in Deutschland spielen. Die ernsteren, unverhüllteren Bekenntnisromane spielen in Italien, wo Heinrich Mann meist lebte, zu dessen bekanntestem Dichter, zu d'Annunzio, es ihn zieht. In Deutschland wuchert, was er haßt, verfolgt; in Italien lebt, was er liebt. Hier, in Italien, ist das Reich der Herzogin von Assy, deren einzigartige Größe der dreibändige Roman „Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy" (1902/03) verzückt schildert. In Violante, der letzten Herzogin von Assy, verkörpert Mann sein dreifaches Frauenideal. Violante ist nacheinander Diana, keusch, aber wissend, eine edle Herrscherin; sie wird zur Minerva, die Kunst wird ihr Lebenszweck; aber auch die Kunst läßt sie wie die Macht unbefriedigt, und nun wird sie spät zur Venus: die Triebe ihres Leibes, in dem das leidenschaftliche Blut ihrer Wikingervorfahren kocht, wollen ihr Recht, nach einem immer lodernder glühenden, wilden, freien Liebesleben stirbt sie früh, noch immer schön, noch immer lockend. Alle Schönheiten der Ahnen „waren noch einmal erstanden in dieser Frau. In ihr hatten alle ihre Leidenschaften noch einmal aufgeschrien. Nun versiegte mit ihr der letzte Blutstropfen, der ihnen gehört hatte. Mit ihr erstarrte ihrer aller letzte Begierde, zerbrach ihre letzte Geste und senkte seinen Flügel ihr letzter Traum." Hier in Italien spielt dann der Bekenntnis- und Sehnsuchtsroman „Zwischen den Rassen" (1907): das Buch einer schmerzlichen Wahl zwischen dem Süden und Norden, den romanischen und germanischen Elementen seines Blutes, zwischen ungezügelter Sinnengier und „auszehrender Geistigkeit", zwischen Tat und Sehnsucht. Hier in Italien spielt endlich der soziale Experimentalroman „Die kleine Stadt" (1910): der Versuch, in einem der Beobachtung zugänglicheren und leichter übersehbaren Umkreise dieselben Kräfte an der Arbeit zu zeigen, die weltgeschichtliche Umwälzungen hervorrufen. Wozu die Anwesenheit einer Schauspielertruppe in einer kleinen italienischen Stadt führt, das soll nichts anderes zeigen als eine französische Revolution im kleinen, unter Kleinbürgern, die doch von den Helden der Geschichte kein Art-, nur ein Gradunterschied trennt, soll das Symbol sein für die allgemeine Wendung Europas vom Individualismus zur Demokratie, ist jedenfalls ein Bekenntnis Heinrich Manns zu einer neuen Wertung. Glänzender als in den parodistischen Romangrotesken entfaltet sich in diesen Romanen Heinrich Manns Pracht der Schilderung, seine eindringliche ballende Kunst der Darstellung, seine Ausdrucksfähigkeit für so Verschiedenartiges wie wilde Energie und stille lyrische Schwermut, für Taten und Träume, seine Kompositionskunst, die von Roman zu Roman größere Personenmassen bewältigt, bis sie in der „kleinen Stadt" wohl über fünfzig Personen technisch sicher bewegt. Mühelos scheint der Stoff ihm zuzufließen, sich zu ordnen, die Art der Darstellung sich zu ergeben; in Reichtümern wühlend, verschwenderisch sie ausstreuend scheint er vor der Gefahr einer stofflichen Wiederholung oder ähnlicher Darstellungsart gesichert. Das bezeugen seine künstlerisch schönsten und menschlich reinsten, reifsten Schöpfungen, seine Novellen. Welch große Wandlungsfähigkeit des Stoffes und Vortrages in diesen meist in Italien spielenden Erzählungen! Wie weit voneinander sind Novellen wie „Fulvia", „Drei-Minuten-Roman", „Pippo Spano", „Ein Gang vors Tor", „Heldin", „Das Herz"! Auch die Novellen scheinen sich, wie die Romane, von d'Annunzio weg zu entwickeln zu Balzac und Flaubert hin; schon die Titel der Sammlungen — „Flöten und Dolche" (1904/05), „Schauspielerin" (1905/06), „Stürmische Morgen" (1906), „Die Bösen" (1908), „Das Herz" (1910) —

Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy

Zwischen den Rassen

Die kleine Stadt

Novellensammlungen

Heinrich Mann

deuten darauf hin. Heinrich Manns Urabsicht, seine Stellung etwa zur Macht, tritt in den Novellen klarer hervor als in den Romanen, wo die Verliebtheit des Schaffenden in seine Gestalten die Urabsicht, vielleicht nicht das Urgefühl, nahezu aufheben kann, der Verächter sich als Verherrlicher erweist. Auch hier bedeutet die letzte Sammlung „Das Herz" die Umkehr.

Haupttypen und Hauptprobleme

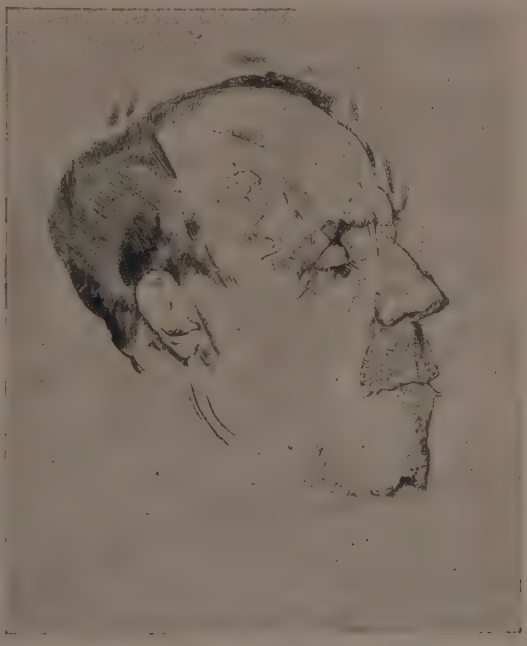
Aus der Gestalten- und Problemfülle aller dieser Werke Heinrich Manns sind ein paar Haupttypen und ein paar Hauptprobleme durch ihre wenn auch gewandelte Wiederkehr als die wichtigsten für ihren Schöpfer und Gestalter und so als die aufschlußreichsten für die Beurteilung seiner Kunst leicht erkennbar. Den Genießenden stellt Heinrich Mann gern die Sehnsüchtigen, den Handelnden die Betrachtenden, den Unbewußten die Wissenden gegenüber. Seine Liebe gehört, scheint es — mindestens in den Romanen —, den Handelnden, Genießenden: Männern vom Geschlecht der Assy, „Menschen der Entzweiung, des Raubes und der heißen, plötzlichen Liebe", den „lächelnd Grausamen", den „harten fremden Verächtern", den „unbedenklichen Abenteuerern, stolz und düster nach Größe, blutbefleckt frei, und unverwundbar"; gehört Frauen, groß in der Herrschgier, groß im Ehrgeiz, groß in der Hingabe, gehört allen, die l e b e n. Leben aber heißt herrschen oder lieben. Die Liebe erscheint, wie bei Wedekind, als Urleidenschaft, als stärkste, als beherrschende Leidenschaft. Man denkt an Wedekinds Prolog im „Erdgeist", wenn in der „Jagd nach Liebe" eine Art Räsonneur mit dem schwächlichen, müden, von seiner geschlechtlichen Begier hin und her gezerrten sentimentalen Helden folgendes Gespräch hat: „Es jagt etwas in dir, das du mit dem ganzen Bewußtsein eines modernen Menschen durchschaust und verachtest — aber es jagt." „Was jagt, wer jagt?" „Der Urmensch, mein Lieber. Das, was von dem tollen Vieh noch in uns ist." „Und wonach jagt er?" „Dumme Frage. Nach Liebe..." Liebe in aller Form, vor allem aber geschlechtlicher Genuß, erscheint als Lebenssinn und Lebensziel.

Libelle
von
Ludwig von Hofmann
Erschienen in der Zeitschrift Pan II (1896) Heft 3 zu der Novelle „Das Wunderbare" von **Heinrich Mann**

Heinrich Mann

Die aber nicht lieben können, nicht herrschen und handeln, die also nicht leben, das sind die Wissenden, die Erkennenden, die Träumenden, die Sehnsüchtigen, am meisten die Künstler des Worts, die Dichter, denen die Einbildung alles vorwegnimmt. Heinrich Mann sehnt einen Ausgleich herbei, und er schafft im Romane „Zwischen den Rassen" die Gestalt des Arnold, der aus dem Willensgefängnis seiner „auszehrenden Geistigkeit" den Weg doch zurückfindet zur Liebe und zur Tat. Aber öfter denkt Heinrich Mann weniger zuversichtlich; kennt er doch sich selbst! Dann spricht er, wie in der „Jagd nach Liebe", aus der Maske Claude Marehns, aus der Maske des Roland (in der Novelle „Heldin" aus den „Stürmischen Morgen"), aus der des Rothaus in der „Schauspielerin"; dann schreibt er eine Bekenntnisnovelle, wie „Pippo Spano" in der Sammlung „Flöten und Dolche". Der Held dieser Novelle, der Dichter Mario Malvolto, verlangt nach Liebe, denn wozu dient der Ruhm, wenn er nicht Liebe einträgt. Aber es ist ein ohnmächtiges Verlangen. Denn er, dieser einsam verfeinerte, neurasthenisch überreizte Künstler, kann nicht lieben — wie keiner lieben kann, der von der Kunst besessen ist. Denn die Kunst „höhlt ihr Opfer so aus, daß es unfähig bleibt, auf immer zu einem echten Gefühl, zu einer redlichen Hingabe". Die Welt ist ihm „nur Stoff, um Sätze daraus zu formen". „Jeder goldene Abend, jeder weinende Freund, alle meine Gefühle und noch der Schmerz darüber, daß sie so verderbt sind — es ist Stoff zu Worten." Selbst aus seiner Verzweiflung und dem Tod der Geliebten macht er zwei Rollen: Mario Malvolto ist kein Mensch, sondern ein Komödiant. Er braucht seine Gefühle, „um sie den Leuten vorzuspielen". „Er muß an seiner Seele sparen, damit andere sich mit ihr berauschen können." Er ist schwach: darum soll ihm die Kunst „ein zweites mächtigeres Leben schaffen". Darum erdichtet er „Menschen, die anders sind". Darum will er zu denen „auswandern, in die hinein, die noch nicht auf die Launen ihrer Nerven lauschen, deren Schicksal noch nicht in ihrem armen Blut gefangen sitzt". Mario Malvolto ist Heinrich Mann: auch auf ihn trifft das Nietzschewort zu, daß unsere Fehler die Augen sind, mit denen wir unsere Ideale sehen; auch seine Sehnsucht „drängt nach den Starken, ... nach den Kondottieri des Lebens, die in einer einzigen Stunde ihr ganzes Leben verschlingen und glücklich sterben". Aber wie Mario Malvolto schafft auch er keine neue Renaissance. Auch seine Riesenfiguren sind mehr „Puppen, die große Gebärden schleudern". Auch er ist wie sein Maler

Pippo Spano



Max Oppenheimer.

Bildnis Heinrich Manns
Nach einer Radierung in dem Almanach „Der neue Roman" von Kurt Wolff Verlag, 1917

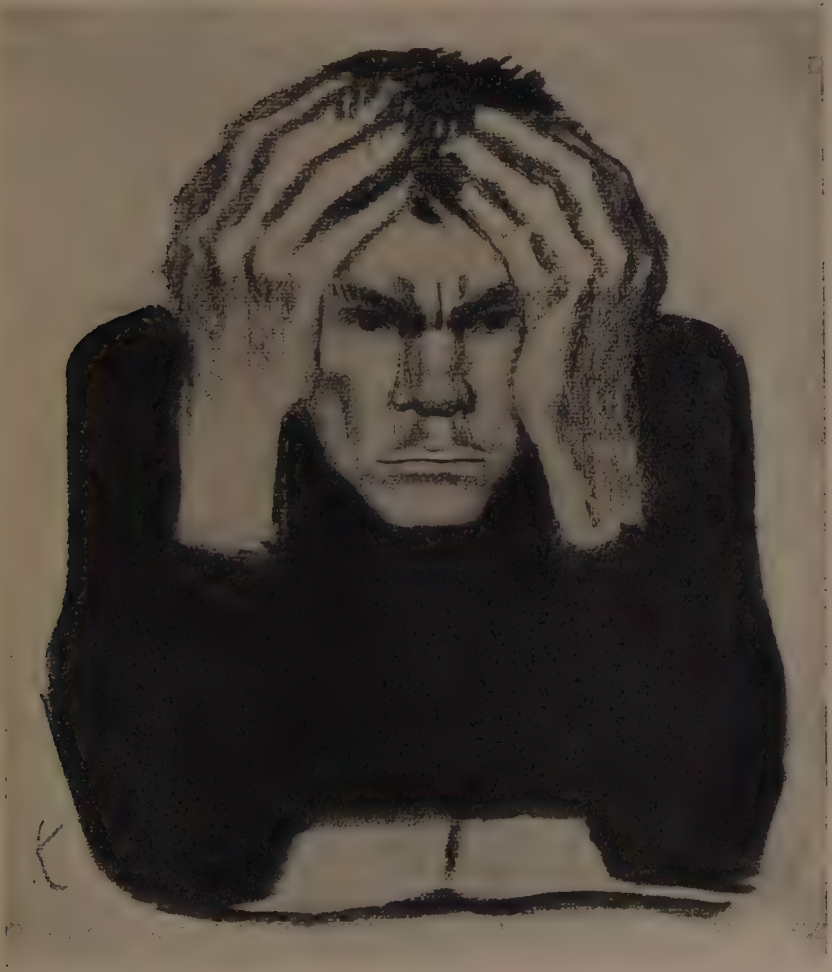
Heinrich Mann

Jakobus in den „Göttinnen" auf das Krankhafte angewiesen. Auch er antwortet, „wo immer ein Verfall röchelt". Auch er lebt in einer „hysterischen Renaissance". Mag er auch fernerhin Neugeburt des Menschen meinen und sagen, die weitere Entwicklung kann die Tatsache nicht verbergen, das Mißverständnis der Führerschaft der Jungen sie nicht verdecken. Wie erklärt sich dies?

Von der Kunst zur Politik

Heinrich Mann sucht die alte Heimat, die Kunst, zu verlassen und in einer neuen, der Politik, sich anzusiedeln; er will nun nicht mehr hauptsächlich als Künstler, als Darsteller durch Feuer und Eis berauschen, unter der Maske des Psychologen, des Sexualpsychologen besonders, Selbstbekenntnisse geben, welche Leidenschaftshungrigen, aber Unbefriedigten, Sehnsüchtigen wie ihm den Atem versetzen, Leben, an dem sie nicht teilhaben können oder dürfen, vortäuschen; sondern er will zunächst als Kulturpolitiker wirken, Ethiker sein, ein Reich der Geistigen für Deutschland, für unseren Erdteil, für Europa vorbereiten. Und da seine Kunst immer geschillert hatte, zwischen den Zeilen zwei Willen sich gestritten hatten, einer, der verdammte, und einer, der verherrlichte, so war die Anknüpfung leicht, der Übergang, den Werke wie „Die kleine Stadt" und die Sammlung „Das Herz" darstellten, nicht schroff. War er nicht auch schon früher ebenso Forderer wie Bekenner gewesen? Hatte er nicht auch immer die Frage nach Neuordnung des Lebens im Geiste gestellt? Nicht auch immer für Freiheit, Gerechtigkeit, Menschheit geworben? Geworben im Sinne der großen Demokratien des Westens? Hatte er nicht in gewissem Sinne in jedem Werke die Macht an den Pranger gestellt? Verzichtete nicht Fulvia (in „Flöten und Dolche") auf Liebe zugunsten der Freiheit? War Unrat nicht ein Beispiel für viele, wohin Machtrausch führt? War nicht die Geschichte der Herzogin von Assy auch ein Katastrophengemälde, ein Ende, eine Enthüllung einer im Grunde seelenlosen, von Leidenschaften zerfressenen Welt? Ein Nachruf auf eine gleißende, glänzende, prunkende, berauschende, aber doch stürzende Welt, eine Forderung zwischen den Zeilen, sich zu entscheiden, ein für die, die ihn verstehen wollten oder könnten, spürbarer Hinweis darauf, daß es mit der Zeit des schrankenlosen Individualismus zu Ende sei? Ja, brandmarkte nicht jene Bekenntnisnovelle vom Künstler die Kunst neben dem Kriege und der Macht als eine der „widernatürlichen Ausschweifungen", „die einen Menschen ganz wollen", ja als die verderblichste von diesen dreien, da sie die beiden andern mit enthalte? Heinrich Mann aber fordert, was sie nie gewährt: „redliche Hingabe". Fordert sie, aber kann sie nicht zeigen! Weiß um die schöpferische sehende Liebe, ist aber tötender blinder Haß! Will aus dem Herzen schaffen, spricht aber aus dem Hirn! Als er es unternimmt, 1914, *vor* dem Kriege, den Ungeistigen zu treffen, den Menschen, der die Katastrophe mit verschuldete, den Bürger, der seiner Führer Denk- und Redeweisen bis zur Lächerlichkeit aufgreift und nachahmt, als Heinrich Mann in dem Roman „Der Untertan" den Typus des Macht- und Erfolganbeters im wilhelminischen Deutschland an den Pranger stellt, da verzeichnet blinder Haß die Gestalt, und Einbrüche aus Manns sexualpsychologischer Periode reißen das Werk aus allen Fugen. Und schlimmer! Als es nun des Sozialkritischen genug hätte sein müssen, als mit dem nächsten Werke „Die Armen" (1917) man ein Bekenntnis des Herzens erwartete, da antwortete wieder nur der Kopf. „Als er ans Soziale gelangt," schreibt Edschmid, „zerbricht es ihm in der Hand. Er hat die Renaissance durchschweift, Seelen und Körper sich hingeben lassen an den Glauben und verschwendet wie kein Deutscher vor ihm. Aristokrat auch er und

Gemeines hassend wie Pest. Nun soll er, muß er, geführt und geleitet von dem führenden Stern, die proletarische Kaste beschreiben, die er nicht versteht, deren Sinn ihm nebelhaft ist. Er weiß, das will herauf. Er sieht, wie Zola gigantisch sich gemüht. Er hätte vielleicht vermocht, in einer viel späteren Existenz die Seelengröße des Zeitalters, entfernt und voll innerer Kühle, zu geben wie keiner. Das genügt nicht mehr, er soll nun führen, Weg weisen, nicht Tragik der Tribunen geben. Ach, dieses Ufer ist nackt und ohne Farbe. Es bröckelt Sand ihm aus der Hand. Weiter nichts. Es bleibt vielleicht die Schilderung der Zeit, das Herzeigen der Konflikte, nicht ihre Überwältigung." Gerade dieses Werk zeigt ganz deutlich, was Heinrich Mann ist: kein Schöpfer aus Herz und Seele, sondern ein Hirnmensch, kein Idealist, sondern ein Ideologe, kein Ethiker, sondern ein „Intellektueller", ein westeuropäischer Demokrat, ein „Civilisationsliterat", wie sein Bruder Thomas diesen Typus genannt hat.



Zeichnung von Käthe Kollwitz zu Heinrich Manns Roman „Die Armen"

Kurt Wolff Verlag A.-G. München

Heinrich Mann

Dramen

Es ist natürlich, daß es den Forderer, den Führer, den Politiker auf die Tribüne treibt: als Dramatiker und als Redner. In dramatische Dialoge hatte sich schon die Novellensammlung „Die Rückkehr vom Hades" (1911) leicht auflösen lassen. Nun wird ihm mit den Dramen „Drei Akte" (1910), „Schauspielerin" (1911), „Die große Liebe" (1912), „Madame Legros" (1913), „Brabach" (1916), „Der Weg zur Macht" (1918), „Das gastliche Haus" (1923) eine neue Kunstform, die dramatische, zunächst ein Gefäß, Lieblingsfiguren und Lieblingswelten, Lieblingsstoffe und Lieblingszeiten, Renaissancefiguren und Komödiantenhaftes noch einmal zu beschwören, dann ein Mittel, Anschauungen und Erkenntnisse, Hoffnungen, Wünsche und Sorgen des demokratischen Ideologen vor Tausenden zugleich Wort und Schicksal werden zu lassen. Um 1910/11 erklärt es Heinrich Mann für seine Aufgabe im Drama: die vorgeschrittenen Seelen und Zwitterwesen unserer Zeit zu gestalten, und zwar durch starke, alte Situationen

Madame Legros

ins rechte Licht zu setzen. Aber von der „Madame Legros" an will er sicher noch anderes und mehr. Mit diesem Drama gibt er sein Revolutionsstück, zeichnet er den elementaren Ausbruch einer demokratischen Umwälzung aus einer elementaren Seele heraus, aus d e r elementaren, der der Frau. Ein Notschrei aus der Bastille, geschrieben von einem, der über ein Menschenalter unschuldig im Kerker schmachtet, gerät in die Hände einer kleinen Bürgersfrau, einer Pariser Putzmacherin. Mitleid öffnet ihren Mund und macht die Stille zur Rednerin und Prophetin. Unbewußt entfesselt sie die Revolution, wird von der Akademie mit dem Tugendpreise gekrönt, von dem Volke als Heilige verehrt, kehrt aber fern von alledem zurück in ihr Heim, um ihr Leben zu enden, wie sie's begonnen, als die kleine Putzmacherin, die an dem Spitzenhäubchen, das sie einst liegengelassen, weiternäht. Revolutionen sehen aus wie Mißverständnisse, sind aber mehr; sind auch nicht freche Versuche von Hirnmenschen oder Schwärmern, sondern Ur-Ausbrüche sittlicher Grundgewalten und -empfindungen. Der Dreiakter ist Heinrich Manns Bekenntnis zur Zukunft, sein Ausdruck des Glaubens; „Der Weg zur Macht" ist seine Erkenntnis der Gegenwart, sein Ausdruck der Verzweiflung am Sinn des Geschehens. Was als Befreiung beginnt, endet als neue Gewalt. Revolutionen beginnen als Aufstand der selbstlosen Herzen, enden als Sieg der herzlosen Hirne, der selbstsüchtigen Nutznießer von Gier und Gewalt, um ihren Sinn gebracht von Gewaltmenschen und Schiebern. Die Gegenwart gab Heinrich Mann für dies sein Napoleondrama ein falsches Maß: ein Mensch von dem Riesenausmaß eines Napoleon ward aus Gegenwartserlebnissen heraus zu einem der vielen kleinen glücklichen Schieber von 1918.

Aufsätze und Reden

Neben die Dramen und Erzählungen treten — beste Deuter der Absichten ihres Schöpfers — die Aufsätze und Reden. Von dem Buche über Flaubert und George Sand „Eine Freundschaft" (1905/06) und Einleitungen zu Übertragungen abgesehen, setzen sie im Wendejahre 1910 mit den Aufsätzen „Geist und Tat" und „Voltaire—Goethe" ein. Im Anfange überwiegen die Abhandlungen — die große über Zola (1915) ist ihre Krönung —, später die Reden, Aufrufe, Ansprachen. Heinrich Mann spricht im Politischen Rat geistiger Arbeiter im Dezember 1918 über „Sinn und Idee der Revolution"; er verfaßt auf Veranlassung des Reichsamtes für wirtschaftliche Demobilmachung im Januar 1919 den Werberuf: „Wir wollen arbeiten"; er hält im März 1919 die Gedenkrede auf Kurt Eisner; er richtet im Oktober 1923 einen offenen Brief an den Reichskanzler, er ist im August in Dresden der offizielle Festredner zur Feier der Verfassung. Alle diese Reden und Aufsätze, die ursprünglich zum Teil in Zeit-

Die Militärmusik schmetterte draussen, Marschtritt und schwere Räder erschütterten das Zimmer. Mangolf und Terra erkannten von allem, was vorbeizog, weder den Stolz noch das Elend, Kein wildes Gesicht mehr, kein angstvolles, Keins, das noch kämpfte. Terra und Mangolf ruhten und formten ihr Kreuz.

(Schluss des Romans "Der Kopf")

Heinrich Mann

schriften wie den „Weißen Blättern" oder in Hillers Jahrbüchern zerstreut erschienen waren, sind jetzt in den Sammelbänden „Macht und Mensch" (1919) und „Diktatur der Vernunft" (1923) vereinigt. Heinrich Mann wirbt, mit Leidenschaft und ehrlichem Willen zu helfen, für den Gedanken der Demokratie, für die Republik, für Europa — „Der Europäer" heißt ein Aufsatz aus dem Jahre 1916, „Europa, Reich über den Reichen" einer aus dem Mai 1923 —, für den Geist: eines schließt für Heinrich Mann immer das andere ein. Hier sieht man das Feuer bloßgelegt, aus dem im Romane „Der Untertan" eine nicht immer reine Flamme emporschlug. In dem großen Schlußaufsatze des ersten Sammelbandes, der „Kaiserreich und Republik" überschrieben ist, findet man auch eine fesselnde Begriffsbestimmung der Menschenart, die, Untertan genannt, von verzerrendem Hasse gesehen, dem Romane den Namen gab. Heinrich Mann blickt, sinnt, denkt, fühlt westlich; natürlich ist er zu klug, um nicht zu sehen, daß jetzt Gewaltmenschen Deutschland den Daumen auf das Auge drücken wollen, daß der Ruhreinbruch kein Zeichen von Stärke, sondern von Schwäche ist; aber ententegläubig sieht er ein Vorkriegsfrankreich, das beherrscht ist von „dem sittlichen Ernst, den ein vor fünfzig Jahren besiegtes Land dank seiner Niederlage erworben hat", sieht er ein Vorkriegsdeutschland, das nur Prahlerei, Herausforderung, Lüge, Selbstbetrug, Raffgier kannte, das Macht vor Recht setzte; ententegläubig beurteilt er das Frankreich der Dreyfuszeit, in dem Macht vor

Heinrich Mann

Recht den Sieg erstritt, nach den Wenigen, Geistigen, Menschlichen, die *wider* den Strom, beurteilt er das Deutschland der Kaiserzeit nach den Vielen, die *im* Strome schwammen, deutet er den Geist von 1914 in einen Eroberergeist um; ententegläubig hält er den Gedanken von Jacques Rivière, die Ruhrbesetzung sei „eine etwas grobe, aber ganz deutliche Einladung an Deutschland, mit uns zusammenzuarbeiten", für „überraschend und doch vielleicht nicht paradox", betont er für Deutschland die Reinheit und Ausschließlichkeit der geistigen Idee, den Radikalismus des Geistes. „Politik ist Angelegenheit des Geistes. Reife erleben sie als sittliche Angelegenheit. Wirtschaft ist und bleibt ein Mechanismus. Wer Wirtschaft voranstellt, hat keinerlei Erneuerung zu erhoffen, gewiß nicht menschliche, und schwerlich auch nur wirtschaftliche. Aufstieg ist möglich. Seine Formel heißt: Zuerst Politik!" Ententegläubig sieht er den Geist im Westen immer am Werke, der Westen ist das Ursprungsland der Demokratie, der Republik, der Formen, die die Möglichkeiten neuen Menschen- und Seelentums für Heinrich Mann in sich bergen. „Das Ziel ist erfüllte Demokratie, lebendes Gebilde aus allen unsern wohlverwendeten Kräften, wie sie sind, wie sie wachsen. Das Ziel ist: tauglich werden als Nation für Aufgaben, die mehr als national sind." Demokratie ist ihm Humanität, „Bewußtsein der Einheit mit unserem Erdteil". Und: „Republikaner nennen wir Menschen, denen die Idee über den Nutzen, der Mensch über die Macht geht." Denen Gerechtigkeit, Freiheit, Menschlichkeit letzte Güter sind, deren Glaube Europa ist, für die ein neuer Staat Ausdruck der Herrschaft des Geistes, Heimat der Seele ist. Und so kann Heinrich Mann 1917 in einem Aufsatz „Das junge Geschlecht" die Jugend folgendermaßen anreden:

Anrede an das junge Geschlecht

„Ihr Volk der Zwanzigjährigen werdet im Menschlichen höhere Stufen erreichen, und euer Staat selbst erbaut sie euch. Er dient euch nicht weniger als ihr ihm. Um zu wachen über ihn, wacht über euch selbst. Hütet jeder in euch das Bewußtsein der Gleichberechtigung und der eigenen Verantwortung. Demokratien schaffen die Eigennaturen nicht ab, sie wollen, daß jeder eine sei. Verlaßt euch nicht auf große Männer, so entgeht ihr den Katastrophen. Verehrt niemand, verachtet niemand. Kennet den Menschen und pflegt ihn, dann habt ihr in einem Zivilisation und Kultur. Euer Volk betrachtet durchdringend und mit Güte. Fürchtet nicht den Kampf mit ihm. Gewiß, nichts werdet ihr weniger fürchten als den inneren Kampf, diese Selbsteinkehr der Nationen. Ihn fürchten nur die, die sich überheben. Für sie ist immer irgendein ‚innerer Feind' da, den sie hassen. Ihr aber, gleichberechtigt und verantwortlich, werdet lieben, auch wenn ihr kämpft.

Euer Volk liebend, könnt ihr die Menschheit nicht hassen. Seinem eigenen Volk in wahrer Liebe zugeneigt ist Der allein, der auch zwischen den Völkern von Güte weiß. Ein Volk, das alle seine Rechte hat, verletzt in unserem Erdteil nicht die der anderen. Zu Unterdrückern machen sich nur Unterdrückte; ihr aber seid frei. Das Mehr an Freiheit entspricht überall einem zunehmenden Gefühl normalen Menschentumes. Wer von euch wird sich einen Patrioten nennen, weil seine Gedanken in bezwungenen, für ihn auszunutzenden Ländern sind, anstatt daß er sein Bestes in dem Glück seines Volkes sucht, und das Glück seines Volkes in dem Glück aller Völker?

Eure Grundempfindung des Lebens, Zwanzigjährige, wird die Gewißheit des Glückes sein. Ihr werdet euch nicht scheuen, es für erreichbar zu halten. Niemand wird euch vortäuschen, es widerstreite dem inneren Gesetz, das nicht Glück von uns wolle, sondern Pflicht. Denn eure Pflicht ist der Geist, die Durchdringung der Welt mit Geist, der Staat als Gebilde der Erkenntnis, das Volk angeschaut mit dem Wissen um die Seele, und das Leben selbst erfüllt mit jener leichten Luft, die durch die schönen Werke des Geistes weht. Dies aber ist Glück. Eure Pflicht, Zwanzigjährige, wird das Glück sein."

Kein Wunder, daß der, der so sprach, einer Jugend als Führer erscheinen konnte! Gefangen von ganz kurzen, klaren, wuchtigen Sätzen, von denen Selbstlosigkeit des Wollens und Feuer des Denkens auszuströmen schienen, spürte man als letztes Ziel Einfachheit, als Quell menschliche Güte und Wärme. Aber mit dem Hymnus auf den Künder solcher Worte verband man den Hymnus auf den Schöpfer der Herzogin von Assy. Und hier beginnt an Stelle des Rätsels Heinrich Mann ein viel quälenderes zu treten: das Rätsel neue Jugend. Was ist das, fragt man sich, für eine Jugend, die dem Worte „Einfach sein und sich lieben!“ wie einer Offenbarung lauscht, zugleich aber am Verfall sich berauscht oder mindestens seiner Schilderung, die in ewigen Maskeraden sich wiederfindet, die sich wohl fühlt, wo immer Degen klirren, Dolche blitzen, jede Empfindung aufgepeitscht wird, jede Miene in eine Grimasse sich verzerrt, die im Komödianten, dieser Lieblingsfigur Manns, diesem Gegenteil des Einfachen und des Liebenden, das Urbild und Wunschbild des Menschen verehrt, zugleich für Violante, die Herzogin von Assy als „die zeitlose Heilige unserer Zeit“ schwärmt. Was ist das für eine Jugend, die in Heinrich Manns Begriffsbestimmung des Geistes als des Aufstands gegen die Natur ihre innerste Sehnsucht ausgesprochen fühlt, aber nicht zugleich den Triumph der Natur spürt, der in der Überwucherung mit Erotik auf Kosten edlerer Triebe liegt. Was ist das für eine Jugend, die von der vollendeten sprachlichen Meisterschaft mancher Seite so hingerissen ist, daß sie nicht merkt, daß ihr Schöpfer trotz aller Sehnsucht im Menschlichen bettelarm ist, nicht eigentlich die Menschen liebt, wie Edschmid erkannt hat, sondern ihre Ideen, ja überhaupt nicht — scharf formuliert das Frank Thieß — dem Menschen, sondern dem Volksgenossen dient. Oder sollte gar hier eine Schicksalsgemeinschaft zwischen Heinrich Mann und der Jugend bestehen? Genug: hier stehe zunächst nur die Frage. Vom Wunschbilde des neuen Menschen war in den Schöpfungen dieser Vorbereiter immer die Rede. Wie sah der neue Mensch in Wirklichkeit aus?

Verlagszeichen des Hyperion-Verlages, München

gezeichnet von Professor Preetorius

Zweiter Abschnitt

Dramatiker

Erstes Kapitel

Lage um 1900 – Neue Aufgaben aus neuem Fühlen

Vom naturalistischen zum neuromantischen Drama

Der Naturalismus, eine von Erzählern gefundene und erprobte Kunstauffassung und -übung, war um 1900 nahezu unbestritten nur in seinem Ausgangsgebiete noch heimisch. Hier, auf dem Gebiete der Erzählung, war er, ob in der Form der Zustandsschilderung oder des sozialen Problemromans, ob als Heimatkunst oder psychologische Studie, ob behäbig breit oder impressionistisch erregt, doch bald erkennbar als der letzte nun schon seichte Ausfluß einer künstlerischen Hauptströmung des 19. Jahrhunderts: des Realismus. Sein Versuch, andere Gebiete zu erobern, war nur teilweise geglückt. Nicht in der Lyrik: naturalistische Lyrik entpuppte sich bald als vormärzliche ideologische Rhetorik, — man half sich damit, die Lyrik als solche einfach zu verneinen, wofür sie sich dadurch rächte, daß sie als Stimmung die graue naturalistische Sachlichkeit zersetzte und aufhob. Dagegen glückte der Einbruch ins Drama; durch eine reichliche Zusetzung von epischen Bestandteilen entstand ein naturalistisches Drama, das besonders durch die erfolgreiche Kunst der dichterischen Begabung Gerhart Hauptmanns als Vorbild seiner Gattung noch lebte, während der Naturalismus als Strömung schon am Versanden war. Die Begründung für ein naturalistisches Drama schien ja ebenso lockend wie zwingend: Lyrik die Stimme der Natur, die Erzählung ihr Bild, das Drama Bild und Stimme zugleich. So schien auch hier Naturanschauung, Naturwiedergabe, Erdnähe ein Letztes und Höchstes; auf der Bühne die Bilder des Lebens sehen, die Töne des Lebens hören, die Gestalten des Lebens sich bewegen sehen — genau so wie im Leben —, schien auch einem Geschlechte von Dramatikern Aufgabe und Ziel. Da bricht mit der doppelten Einsicht: Es *gibt* in der Dichtung keine Naturwirklichkeit, sondern nur eine gewisse Naturwahrscheinlichkeit und: Es *darf* in ihr keine letzte Naturwirklichkeit geben, wenn Dichtung nicht aufhören soll, Lebensdeutung zu sein, das ganze naturalistische Gerüst zusammen. Neuromantische Denk- und Fühlweise drängt vor, fragt, mit dem Blick auf einen andern Horizont: Was ist überhaupt Wirklichkeit? Leben ist Unwirklichkeit, Traum, Sinnbild. In neuromantischen Schein löst sich die Welt auf. Ziel künstlerischer Sehnsucht werden nicht erdverwurzelte, sondern in der Luft schwebende Gebilde. An Stelle des Gewöhnlichen, Allgemeinen tritt das Besondere, Verfeinerte, an Stelle der Natur die Kultur, neben das Zustandsdrama tritt das artistische Stildrama; das Spiel der Nerven Ein-

samer, Erlesener fesselt mehr als die Befriedigung gewisser Gefühle mitleidiger Teilnahme an den Massennöten zu kurz Gekommener, von Umständen Geschlagener. Behauptet so zwischen 1900 und 1910 das naturalistische Drama nicht zuletzt auch infolge der Schule bildenden Leistungen eines Stammes überragender Schauspieler gerade noch den Schauplatz, so gewinnt das freilich mit naturalistischen Bestandteilen gemischte historische Stildrama — „Elektra" und „Ödipus und die Sphinx" von Hofmannsthal sind das Vorbild — von Jahr zu Jahr an Boden. Von beiden wird das nächste Geschlecht sich scheiden.

Lage um 1900 Neue Aufgaben

Die Trennung beginnt wie bei der Erzählung bereits in diesem Jahrzehnt. Von etwa 1900 an treten Dramatiker auf, die mit doppelter Front kämpfen: ebenso gegen naturalistische wie neuromantische Kunstauffassung und Lebensdeutung: gegen die Überschätzung naturwissenschaftlicher, volkswirtschaftlicher, allgemeingültiger Lehren oder Erkenntnisse ebenso wie gegen die Überbetonung der selbstherrlichen psychologischen Erfahrungen sich von der Masse absondernder, gewöhnlichen Naturgesetzen spottender Nervenkünstler. Beide mißbrauchen die eigenen Gesetzen gehorchende Kunstform des Dramas im Dienste ihr fremder beziehungsloser Anschauungen, Lehren oder Ansprüche.

Gegen Naturalismus und Neuromantik

Die ersten neuen Lösungsversuche sind romantischer Art, mögen auch die Dramatiker, von denen sie ausgehen, sich nicht als Romantiker fühlen. So fordert Herbert Eulenberg vom ersten Werke an, wenn auch die folgenden Formulierungen erst aus viel späteren Jahren stammen, da ringsum schon Expressionismus Trumpf war, anstatt einer Tragödie des Zustandes eine der Leidenschaft, anstatt eines möglichst „naturgetreu abgelebten", „x-beliebigen Stückes Alltäglichkeit" etwas „Zusammengeballtes und Verdichtetes und Außergewöhnliches"; anstatt einer natürlichen Darstellung auf der Bühne eine unnatürliche, stilisiert „übertriebene". „Diese Gestalten haben eine höhere Bluttemperatur als der sogenannte normale Mensch." „Nehmen wir zum Beispiel an, es handele sich bei mir um die Darstellung eines Kranken. Da soll nicht ein beliebiger Kranker gespielt werden, wie wir ihn in der nächsten Krankenstube finden werden, sondern die Haupteigenschaften aller Kranken der Welt sollen nun an einem festen, wenn es sein muß, b r u t a l herausgearbeiteten Umriß auf Kosten aller persönlichen Nebensächlichkeiten vom Schauspieler dargestellt werden. Kurzum: Es soll ‚d e r Kranke' gespielt werden." Wie Othello d i e Eifersucht ist. Das heißt: Was Eulenberg gegenüber dem naturalistischen Zustandsdrama anstrebt, ist ein Stildrama, dessen Vorbild Shakespeare ist, nicht Hofmannsthal oder d'Annunzio. Näher mit dem Naturalismus verbunden, seiner Denkweise aber fern, ersehnt ein anderer Rheinländer, Wilhelm Schmidtbonn, ein Drama der Inbrunst. Beide sind Dramatiker von Geblüt, nicht verkappte Lyriker oder Erzähler.

Neue Lösungsversuche Leidenschaft und Inbrunst statt Zustand Die romantische Lösung

Während bei Eulenberg unbewußt ein romantisches Ideal vorschwebt, so einem andern, viel mehr auf theoretischem Grunde fußenden Lösungsversuche — dem neuklassischen — ein klassisches Ideal. Dort das Drama zunächst bunt überwuchertes Lebensspiel, überschäumende Leidenschaft, Phantasietraum, Gefühlsfülle und -glut, hier wie das Leben als Aufgabe zuerst Form, festgefugter Bau, ein notwendiger Ablauf, der feste Dämme errichtet gegen jedes Verinseln und Verströmen. Dort die Offenbarung eines alles zerstörenden, sich verbrennenden Charakters, hier in Spiel und Gegenspiel sorgsam verteilte Kräfte; ungebändigte Leidenschaft dort und (ein in seinem „sterblichen" Teile oft nachgeahmter) Shakespeare das Muster, hier gebändigte Form und die griechischen Tra-

Das überzeitliche Stildrama Die klassische Lösung

Lage um 1900 Neue Aufgaben

giker Äschylus und Sophokles das Vorbild. Andere Fäden laufen zurück zu Hebbel dem Metaphysiker. Von diesem neuklassischen Lager aus fallen die härtesten Schläge gegen das herrschende Drama, gegen Gerhart Hauptmann wie Hofmannsthal. Haupteinwände des Expressionismus sind hier vorweggenommen: die Einwände gegen die Anmaßung der Wissenschaft, gegen den Dünkel der Psychologie, gegen jede Art relativistischen Fühlens und Wertens. Nicht zufällig auch endet das Haupt dieser Richtung mit der Forderung eines Mysteriums. Scharf ausgeprägte Köpfe, Denker, nicht nur Dichter kämpfen in diesem Lager: Paul Ernst und Samuel Lublinski sind die Führer. Eine Zeitlang ist Wilhelm von Scholz ihr Kampfgenosse, später Otto Stoeßl. Mit einzelnen Dramen stehen Emanuel von Bodmann und Leo Greiner, mit ihrem ganzen Werke Heinrich Schnabel und Max Pulver in dieser Reihe. Auch Hans Franck und Emil Gött gehören als Stilsucher zu dieser Art.

Die traditionsfreie Lösung

Von einem Einbruch der Leidenschaft in das Drama erhofft Eulenberg, von einem Durchbruch ins Geistige Paul Ernst einen neuen Grund für ein neues Stildrama; ein dritter Lösungsversuch verlangt Bruch mit jeder Vergangenheit, Besinnung darauf, daß der Mensch Trieb ist, gebändigtes Tier. Nur vom Vergessen aller Beziehungen literarischer Art, aller Bindungen an Überkommenes und Übernommenes, an gesellschaftliche und sittliche Vorurteile jeder Art, nur vom Verzicht auf ein Leben in bürgerlicher Ordnung, auf das matte, satte kommt Hilfe und Heil; nur von neuer Heraufkunft des Primitiven das neue Drama, das wahre Abbild des Lebens. Mit unzulänglichen Kräften und geringem äußeren Erfolge versucht Hermann Essig diesem Stildrama, das auch zeitlos sein will, Wirklichkeit zu geben, mit größerem Können und von Jahr zu Jahr wachsendem Erfolge Frank Wedekind. Er ist der größte heimische dramatische Anreger des kommenden expressionistischen Geschlechts. Was er nicht geben kann, gibt der andere große Anreger, der fremde: August Strindberg. Den Blick in die Hölle, den auch er tut, ergänzt er mit einem Blick in den Himmel, höllische Triebgier zu erlösen versuchend durch himmlische Triebbosigkeit. Sein Leben enthüllt nicht nur *sein* Leiden, sondern das eines ganzen Geschlechtes, sein Werk ist im kleinen eine Art Entwicklungsgeschichte der Hauptströmungen der Literatur zwischen 1880 und 1920. Die Darstellung seines Lebens und Werkes schließt darum, ein Ende und ein Anfang, diesen Abschnitt. Ihn leitet ein die Betrachtung des Werkes Carl Hauptmanns, die beispielmäßig wirken soll, zeigen soll, wie der Wandel der künstlerischen Empfindungs- und Darstellungsweise, den der Kampf der Meinungen gern als schroffen Wechsel darstellen möchte, in einem Künstlerleben bald als sanfter Übergang erscheint, bald als ein Ablösen, bald als ein Wiederkommen, nicht immer als ein Nacheinander, manchmal auch als ein Zugleich zweier Stile. In der Mitte dieses Abschnittes stehen die drei Versuche, zeitlose Stildramen zu schaffen.

Verlagszeichen von Kurt Wolff Verlag A.-G., München

gezeichnet von Professor Preetorius

Zweites Kapitel

Ein Beispiel: Carl Hauptmann

„Er hatte immer heitere Gesichte seines inneren Auges und hörte die Dinge aus sich tönen."

Einhart der Lächler.

Erste Dramen Ihr Verhältnis zu denen Gerhart Hauptmanns

Als Carl Hauptmann (geboren 1858 in Salzbrunn), schon in der Mitte der Dreißiger, die Schauspiele „Marianne" (1894) und „Waldleute" (1895) herausgab, als er, gerade ein Vierziger, mit dem Schauspiel „Ephraims Breite" (1898) einen tieferen Bühneneindruck hinterließ, da galt er als Spätnaturalist, als der Epigone des berühmteren vier Jahre jüngeren Bruders, als ein gewiß begabter, gescheiter, sprachkräftiger und anschauungssicherer Mensch, der aber doch vielleicht besser bei seiner naturwissenschaftlich-philosophischen Fachwissenschaft („Die Metaphysik in der modernen Physiologie". 1893) geblieben wäre. Die breiten Zustandsschilderungen, der Reichtum an Einzelzügen, den doch das Familienerbteil eines besonders wachen, sicher beobachtenden Auges erklären konnte, sollten von Gerhart Hauptmann herrühren. Die zufällige örtliche Begrenzung auf das schlesische Bergland, die schlesische Mundart, die Rolle, die die Frau spielte: — all das schien dies Urteil zu bestärken. Aber man übersah, daß die Träger der Handlung eine bestimmte, zielsichere Entwicklung hatten, Marianne, der junge Heinrich Ringel in den „Waldleuten", wie auch Brigitte Ephraim. Man konnte sie sich in einer bestimmten neuen Lage bestimmt handeln denken: wann hätte man das von Gerhart Hauptmanns Menschen gekonnt! Und weit mehr war ihr Schicksal ein Ausnahmeschicksal. Schließlich, wenn überhaupt die Frage nach der Herkunftssphäre einmal gestellt werden sollte: die Stimmungsheimat dieser Dramen war nicht Gerhart Hauptmann, sondern Anzengruber. Man denke an die Kirchhofsszene im dritten Akte der „Waldleute", an das Zwiegespräch zwischen den beiden Alten, dem lustigen Angst, dem mürrischen Laban, an Angsts lachende Philosophie:

Hihi! A Festla hie, a Festla har! — 's is schien, wenn ee's sterbt. Ma sitt was, ma hiert was, ma kan was reda, 's werd amol andersch, 's is amol an Abwechslung, 's is au' schien, wenn ee's gebur'n werd—: nu Jes, — 's schreit a wing — 's muß sich erscht a Brinkel dra geweehna; — 's is doch au' an Abwechslung. — Sieh ock, Labandla, de Menschheet braucht immer a wing Abwechslung. — Ma kriegt was zu tun — ma kriegt was zu verscharr'n. — A Bißla sune Arbeet is immer gut mite.

Aus meinem Tagebuch

Da schuf die Sammlung Betrachtungen und Gedichte, die Carl Hauptmann 1900 unter dem Titel „Aus meinem Tagebuch" herausgab, die Grundlage für eine bessere Beurteilung. Ein Naturlyriker von leiser Innigkeit, ein Gottsucher von heißer Inbrunst gab zarte Bildchen aus einer Dämmerwelt. „Alles wie im Traum, weiße Schleier wehn", diese Verse hätten als Motto über einem Teil dieser Gedichte stehen können. Herbststimmungen waren am reinsten getroffen:

Über mir in wolkigen Lüften
Jubeln Lerchen, traumverloren.
Tief im Haidekraute lieg ich,
Fühle mich so erdgeboren.

Ganz, als ob ich aus der Scholle
Wildentwachsen wär', wie Bäume,
Leicht vom Haidewind geschaukelt,
Erde halb — und halb auch Träume.

Ganz, als ob ich aus der Scholle
Aufgeflogen wär' mit Schwingen,
Hoch im Sommerwind aufsteigend,
Erde halb — und halb doch Klingen.

Und dann weite in Einsamkeit genossene Ausblicke, schlichte Sehnsuchtsstimmen, Schicksalsklänge:

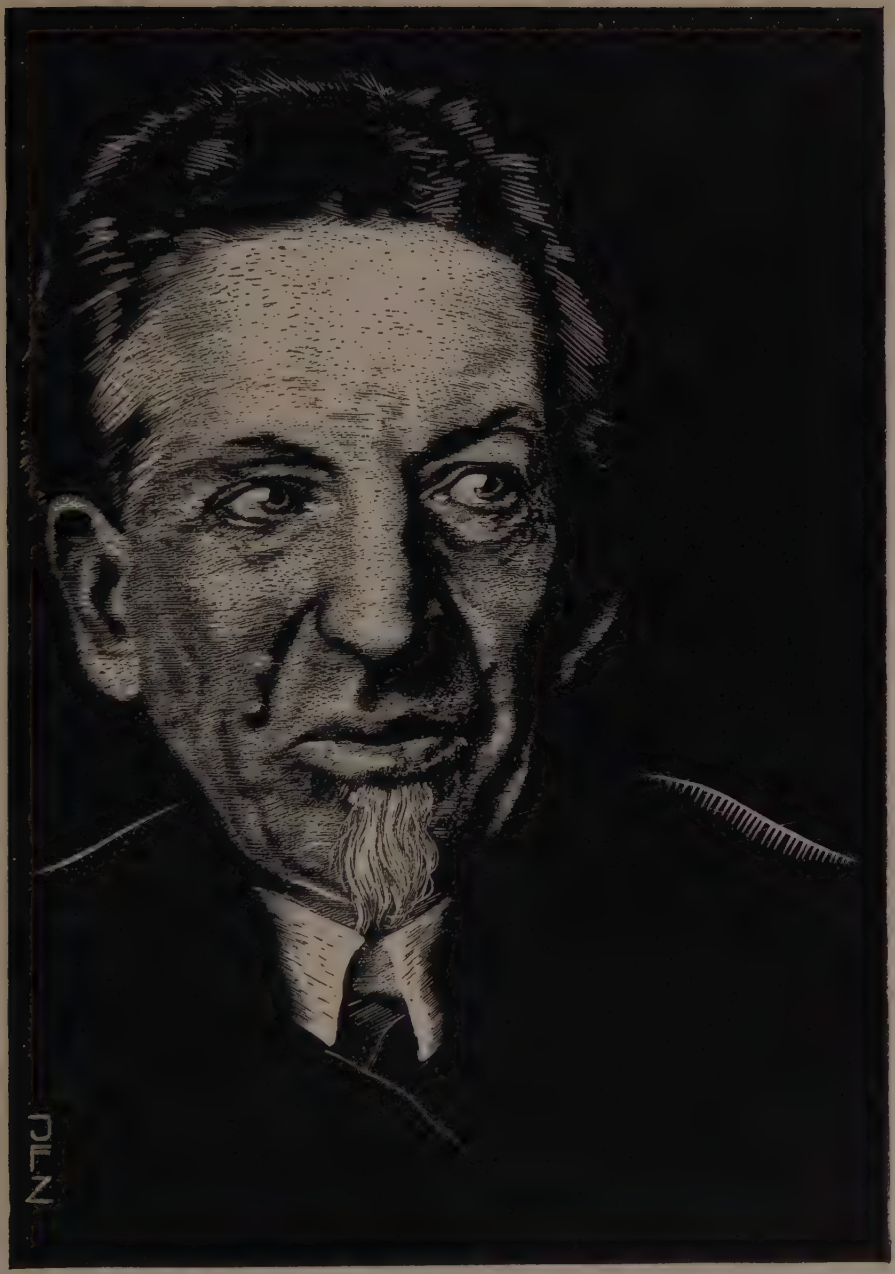
Einmal schien die Welt
Dir so weit, so weit.
Einmal schien die Stunde
Dir wie Ewigkeit.
Einmal schien das Leben
Sonnig überreich.
Einmal däuchtest du
Dich den Göttern gleich.

Aber einmal muß
Die Sonne trüber sein.
Einmal geht der Weg
Dir enger ein.
Einmal schreitest du
Nur sorglich Schritt um Schritt;
Einmal schreitet
Ein Begleiter mit,

„Richtet deinen Blick
Dann unverwandt
Auf ein blumiges
Gräbergartenland,
Einmal wirst du
Unter Erd und Rosen liegen.
Einmal wird dein Sein
Wie Hauch verfliegen.

Stellung zu Zola

Aber mehr noch als der Lyriker fesselte im „Tagebuche" der künstlerische Theoretiker, der Bekenner. Das Buch war alles andere als ein Bekenntnis zum Naturalismus. Carl Hauptmann mag den Menschen Zolas nicht, den „sozialen Oberflächenmenschen", das Machwerk des „Milieus". Der demokratischen „Allerweltslehre" stellte er „die persönliche Geheimlehre" gegenüber. Er verglich Zola mit Meunier, beide verherrlichen die soziale Arbeit. Aber Zola ist für Carl Hauptmann nur der Zergliederer, der Mörtelheld, der nüchterne Ordner, Meunier hingegen ist der Schauer, der wahre Baumeister, der begeisterte Hellseher. Der Gefahr des Naturalismus, sich in den Einzelheiten zu verlieren, begegnete Carl Hauptmann mit dem Bekenntnis zum „Herausarbeiten der großen Linie", die nichts zu tun habe mit „den tausend kleinen Ornamenten". Vom dumpfen stumpfen Duldertum des Naturalismus, der fast nur tatenlose Opfer kannte, sagte er sich los mit dem Worte: „Es sind immer nur Taten, die hinreißen, nicht Worte. Oder Worte nur, wenn sie Taten spiegeln. Das ist aller Sinn der dramatischen Wirkung." Gegenüber der Neigung des Naturalismus zu verhäßlichen, zu verkleinern, predigte er: „Vom Menschen g r o ß denken, das ist die Kraft." Er achtet die Wirklichkeit, er steht bewundernd vor ihrem Mysterium. Aber handgreifliche Wirklichkeit in der Kunst läßt er nur als ein vorschwebendes technisches Endziel gelten. „Aber das, was letzten Endes im Innersten wirklich werden will in der Kunst, wird doch immer der weite Horizont aus der Vogelschau, der offenbarte Geist im Zusammenhang sein." Er kennt nicht den Haß der geschworenen Naturalisten gegen die Idee: „Ideen", schreibt er, „befreien, Leidenschaften fesseln." Freilich: der Sinn des Lebens kann nicht gedacht, nur mit dem ganzen Wesen der Persönlichkeit erlebt werden. Denn das Leben ist eine irrationale Größe, das Denken ein rationales Maß. Denkend kann kein Leben in Ruhe und Erlösung ausgehen, nur in Skepsis. Da kommt der Künstler. Er allein kann



Carl Hauptmann

Bildnis (Holzschnitt) von J. F. Jalisz. Verlag von Fritz Heyder in Berlin-Zehlendorf.
Aus dem Kalender „Kunst und Leben"

Carl Hauptmann

das Geheimnis ausdrücken, das Wesen an sich ohne alle ratio darstellen, indem er — kein Nachgestalter der Natur, sondern Menschenschöpfer, Menschendeuter, Lehrer ihrer Wünsche — uns nicht denken, sondern erleben macht, uns nicht die Vernunft, sondern „den ganzen Menschen aufschließt, erschüttert und erfüllt". Aber diese Kritik Zolas ist noch kein Bekenntnis zu seinem Gegenpol, zu Nietzsche. Und ganz gleich, ob Carl Hauptmanns Urteil über Nietzsche treffend ist oder einseitig: es kennzeichnet Carl Hauptmann ebenso wie seine Kritik Zolas. Nietzsche ist ihm ein ornamentaler, kein monumentaler Geist, „kein Geist des produktiven Affekts, so sehr er Lachen und Tanz und Leichtigkeit gepriesen hat". Einer, der „mit erhitztem Kopfe redet, ein Mann der Erregung, nicht in Verzückung". Keine stille, abgeklärte Größe wie Platon, wie Beethoven, „in sich versunken, ganz in dem eigensten Geheimnis der Sache befangen, in sich und ihrer Fülle ruhend und emporwachsend".

Stellung zu Nietzsche

„Aber in Nietzsche war allezeit einer, der neben seiner Ideen- und Formenwelt herlief, und manchmal mit den Fingern wie ein Gassenbube darauf wies, lachend und höhnend, manchmal wie ein müder Kranker sie verächtlich entwertend, manchmal wie ein Wütender mit der geballten Faust dagegen rennend, wie gegen böse Schatten, oder auch wie ein Zauberkünstler mit ihnen mit mephistophelischer Miene jonglierend. Kein Zweifel, seine Ideen und Formen waren in einer großangelegten Seele, aus flutendem Lebenskampfe geboren, es handelt sich bei ihm allezeit um köstliche Dinge. Man muß zugeben, daß es Brillanten waren, die er ausgestreut. Und man kann sich mit Brillanten schmücken. Er hat sie üppig ausgestreut, genug für viele Bettelleute, die plötzlich wieder Ideen haben in heller Menge. Ja, mit Brillanten kann man die Seele schmücken. Aber monumentale Geister sind Felsen, auf denen die Seele festen Fuß und festen Grund findet. Und das sind ornamentale Geister nie. Nietzsche hatte Fülle und Glanz und Schönheit, auch wahres und tiefes Erleben auf Schritt und Tritt, aber Ruhe, die g r o ß e Ruhe und das schlichte, notwendige Wahre fehlten ihm — und wahrhaft überlegnes Schauen und Bauen mit dem freundlich lachenden Blick aus der Höhe auf die kleine Welt, und mit den weiten Augen des Schwärmers, wenn die Sonne sinkt. Denn Nietzsches Schönheits- und Wahrheitswelt wurzelt nicht in den Lichtgründen der Menschenseele, wie bei Goethe, Beethoven, Michelangelo, sie wurzelt in vergifteten, gewaltsamen und gespannten Affekten, die grotesk überwuchsen und ein launisches Spiel trieben. Deswegen mag man ihn bewundern, wie man ein glänzendes Feuerwerk bewundert. Aber um unser Menschenleben zu erleuchten und zu erwärmen, wird nur ein Kind oder ein Narr nach Sprühsonnen und Leuchtkugeln greifen."

Grundwesen der Dramen

Es lohnt sich, die Worte des Tagebuchs in Gedanken, noch einmal die früheren Dramen durchzugehen und die späteren, zunächst die bis etwa 1910 entstandenen, mit ihnen in Beziehung zu setzen. Ihr verschiedenes äußeres Gewand verschlägt nichts: ob ihre Sprache mehr naturalistisch ist, ob ihre Gestalten Alltagsgestalten sind, Bauern wie im tragischen Schauspiel „Die Austreibung" (1905), ob realistisch wie in der dramatischen Dichtung „Moses" (1906) oder in Teilen der „Panspiele" (1909), ob sie mehr symbolistisch sind, in unbestimmte Zeit gerückt, wie in der dramatischen Dichtung „Die Bergschmiede" (1902), in dem Bühnenspiel „Des Königs Harfe" (1903), in andern Teilen der „Panspiele", ob es dem Dramatiker auf die Gestaltung eines einsamen Grüblermenschen ankommt oder auf die von Führermenschen wie im „Moses" und in seinem mehrteiligen Napoleondrama (1910), ob das Stilproblem, um dessen Lösung Carl Hauptmann ringt, zu lösen gelungen ist oder nicht: — immer gilt das Wort des Tagebuches: „Ich fahnde allenthalben nach Seele" und: „Alles ist Grab des Lichtes, Grab der Seele." Aus allen tönt der Sehnsuchtsruf:

Die Austreibung Moses Panspiele Die Bergschmiede Des Königs Harfe

„Mache mich leuchtend! Das Böse ist nur eine flüchtige Phase im Kampf ums Licht." Dadurch, daß ihr der Volksschillerpreis verliehen wurde, ist von diesen Dramen Carl Hauptmanns „Die Bergschmiede" das bekannteste geworden. Sie ist wohl auch das Drama, das die Erkenntnisse und Forderungen des Tagebuchschreibers am reinsten in die künstlerische Tat umsetzen sollte. Ein Drama absichtlich voll von Geheimnissen. Wer aber tadelnd daran gerührt hätte, dem hätte Carl Hauptmann die Worte seines Tagebuches entgegengehalten: „Es gibt nicht nur verständige Rede. Was in der Sprache frei sich bindet — nicht nach dem Gesetz der Verständigkeit und des Herkommens, sondern aus der Flucht aufgescheuchter Gefühle und Ahnungen — auch das kann tiefster Weisheit Quellenborn sein. Auch die Dichtung ist nie verständige Rede, sondern aus aufgescheuchten Ahnungen und Gefühlen sucht der Dichter nach Erlösung." Und doch: in diesem Faustdrama vom Menschen, der aus allen irdnen Tiefen lebt, der in der Nacht mit den Stimmen in seinem Innern geheimnisvolle Zwiesprache hält, dessen Lebenswillen die andern zu Sklaven macht, fehlt noch der Zwang, der uns an diese Menschen und die Einheit ihres Rätsellebens glauben macht.

Carl Hauptmann

Die Bergschmiede

Was dem Dramatiker in diesem Jahrzehnte noch nicht gelingt, gelingt mit dem Romane „Einhart der Lächler" dem Erzähler. Auch ihm hatte der Tagebuchschreiber den Boden bereitet. Nach dem dithyrambischen Vorspiel der „Sonnenwanderer" (1896) brachte das Jahr 1902 zugleich zwei Werke, die kleinen Erzählungen „Aus Hütten am Hange" und einen Roman „Mathilde, Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau". Die kleinen Erzählungen sind meist Armeleutgeschichten, aber ohne aufdringliche soziale Zeitfarbe, ebenso Umweltschilderungen der „Hütten am Hange", wie Charakterzeichnungen. Jugend und Alter stellen sich dar, der Reichtum an Temperamenten in dem gleichen sozialen Kreise zeigt einen Künstler von großer vielseitiger Beobachtungsgabe. Ein Bild erhält durch das andere erst das rechte Licht. So schildert Carl Hauptmann etwa in der ersten Erzählung die Bradlerkinder, die das einst unruhige, jetzt längst müde Blut der Eltern in die Sturmnacht hinaustreibt, zu stehlen, es ist fast mehr ein Stibitzen — um in der zweiten Erzählung neben das Bild des unruhigen Burschen und der jungen, vor Wollust glühenden Schwester ein Bild ganz früher, welker, gegen alles gleichgültiger Lebenstrauer zu stellen. Und wie lebt Dorf und Landschaft in diesen Erzählungen: den Schneesturm, der den Kindern des Holzfällers in der letzten Erzählung das Leben kostet, vergißt man nicht leicht.

Erzählungen

Aus Hütten am Hange

Der Roman „Mathilde" ist die Geschichte einer starken, tüchtigen Frauenseele aus dem Volke in der für einen Menschen entscheidenden Entwicklungszeit zwischen dem fünfzehnten und etwa fünfunddreißigsten Jahre. In allererbärmlichsten Verhältnissen, zwischen Schmutz und Schande, Schimpf und Streit im Gemeindehause aufgewachsen, flieht Mathilde als fünfzehnjähriges junges Ding in die Stadt. Die ungewisse Sehnsucht: „Nur heraus aus diesem Sumpfe!" treibt sie. Sie wird Fabrikarbeiterin, lange mißtrauisch gegen die Männer aus früher Kenntnis der Schande. Ein unansehnlicher, sanfter Mensch schützt sie, liebt sie; sie blüht in seiner Liebe aus dem Kinde zum Weibe auf, sie gebiert ein Kind und genießt einen seligen Sommer in Blumen, unter Bienen und bunten Käfern. Dann verlieren sie sich; eine Liebe zu einem Bauernsohne ihres Heimatdorfes ergreift sie mit wilder, ihr selbst rätselhafter Gewalt. Aber der gutmütige, nur von seinem Vater verschüchterte Bauern-

Mathilde

Carl Hauptmann

junge läßt sie sitzen. Doch sie verlumpt nicht, wie viele: sie arbeitet, flickt und näht für sich und ihr Kind. Einmal tritt ein verbummelter Student in ihr Leben, ein haltloser, reichbegabter Mensch, der sich schließlich erschießt. Sie bekommt einen Einblick in ein höheres Leben, ein dunkleres Schicksal. Die Jahre verschwinden, eine junge Schwester wird unter ihren Augen — sie kann's nicht ändern — zur Dirne. Mathilde selbst heiratet einen Schlosser: als junges Fabrikmädel hatte sie vor dem leidenschaftlichen, schroffen Menschen Schauder und Furcht empfunden. Nun ist sie seine Frau, wer will's sagen, ob eine glückliche. So klingt der Roman aus, wahrhaft ergreifend. Hier fühlt man, wie im ganzen Romane, was Carl Hauptmann mit dem „leuchtend machen" meint. Fast zu einem übergroßen tapferen Träger menschlichen unabwendbaren Schicksals wächst sie hinan, die einfache Frau aus dem Volke mit ihrem Alltagslose:

„Sie gebiert ihm (dem Schlosser Simoneit) Kinder und ihre Jugend verrinnt. Aber sie hört nicht, was die Nachbarsfrauen über den Werkmeister Simoneit schwatzen, wenn er auch voll Verachtung auf sie, das Arbeitstier, niedersah, heißblütig, wie er war, oft andere Wege ging und oft trank. Trotzig trägt sie alles; daß er hart ist, ist ihr immer noch lieber, „als su a Weechquarg". Die Kinder hatte sie in sichrer Hut, und wenn er nüchtern war, betrachtete er sie mit stummem Staunen und liebte sie neu. Sie hatte nie Liebe für ihn gefühlt, in freiem Glücke ihre Seele an seine gebunden. Aber eine stolze Mutterpflicht sah aus ihr hervor. Und als das Mädchen, das ihren Namen trug, todkrank lag und der ahnungslose Vater angeheitert von einer andern nach Hause kam, da schluchzte er, und alle Schande, die er ihr angetan, ward in ihm wach. Mathilde aber hat viel getragen und trägt noch, sorgt für ihre beiden Jungen. Als Mutter nur bleibt sie daheim, wenn auch Simoneit der Alte bleibt, sie ihn nur achtet, weil er fleißig ist und verdient, aber auch wild und toll. Und wenn er sich an ihr vergreifen will, weint sie wohl auch heimlich. Und er staunt sie an, wenn er nüchtern ist. Kummer hat ihre Stirn hochgezogen und das gespannte Erwarten. Stumm und starr kennt man sie. Man kennt sie, wie sie lauscht und wartet. Und niemand sieht sie im Stübel, wie sie die beiden Jungen, die kräftig aufblühen, ins Reinliche bettet, wenn sie sie entschlafen sieht unter weichen Lidern — niemand sieht, daß sie dann noch immer reich aussieht, wie eine Gottesmutter, die an das Leben glaubt, und die ein Lachen und eine Liebe verklärt, vorausschauend, daß es doch kommen muß. — Wer weiß woher?"

Miniaturen

Eine tragische Grundstimmung hielt die kleinen Erzählungen „Aus Hütten am Hange" zusammen, idyllisch ist die Grundstimmung des kleinen Büchleins „Miniaturen" (1904). Einsame oder Einsamkeiten werden geschildert: Menschenseelen in der Nacht, im Sturm, Naturstimmen, stumme Naturspiele wie die lachenden „Totentänze" der um einen toten Seehund kreisenden Möwen. Alles ist Gleichnis: die Sprache der Dinge ist die Sprache der Menschen. Ihren Einklang zu einem Urakkord schildert ein Stimmungskünstler mit seltener Kunst der Darstellung von Farben und Tönen. Der feinste Ton, die zarteste Abstufung einer Farbe wird wiedergegeben, aber so, daß ihre Wiedergabe wieder als feinster Ton und zarteste Farbenabstufung wirkt. Es liest sich wie ein süß verschämtes Bekenntnis, wie ein Ausplaudern verschwiegenster Geheimnisse, verschwiegensten Glückes der Natur. Voller Wunder der Beobachtung steckt jede Skizze; aber nicht einem Satze haftet die Mühsal des sich zwingenden Beobachters an, etwas Unmühseliges, Schmeichelndes hat jeder Satz. Carl Hauptmann häuft auch nicht ziellos, er ordnet Beobachtungstatsachen zu Einheitsstimmungen, so daß trotz aller Schärfe der Beobachtung auch der Dämmer des Lichts, der Zauber der Schönheit, der durch Menschen in die Dinge

hineingelegte, uns notwendige Sinn erhalten bleibt. Aus Nacht und Meer, die er nicht müde wird, zu preisen, aus einsamer Welle, aus dem Schrei des Sturmvogels in Licht oder Nacht hört er den Sinn des Lebens heraus, seines Lebens Sinn. Und dann ein andermal nichts von Vermenschlichung der Natur: alles scheint nur Formen-, Farben- und Lichtspiel zu sein, und darin auch der Mensch selbst ein Formen-, Farben- und Lichtspiel. Mit einer zärtlichen Art wird von den Dingen gesprochen, man möchte den Satz wiederholen, den einer seiner Menschen sagt — er kennzeichnet vortrefflich dies Büchlein romantischer Allnatur: „Da haben Seelen wie Bienen Süße aus allen Dingen gesogen." Was ihm bald in einem größeren Gebilde glücken sollte — Sinnliches und übersinnliches, Nahes und Fernes, Alltag und Festtag zu einer vieldeutigen höheren Einheit geheimnisvoll zu verknüpfen —, glückte Carl Hauptmann hier in kleinen Meisterschöpfungen wie dem „Landstreicher".

Einhart der Lächler

Im „Tagebuche" hatte Carl Hauptmann einmal geschrieben: „Unser Leben schauend gelebt ist unsere Ernte gehalten." Und an anderer Stelle: „Zwecken nachjagen heißt der Notdurft verfallen. Wachsen ist sich zur Einheit ergänzen." Die beiden Sätze könnten als Motto über seinem 1907 erschienenen Romane in zwei Bänden „Einhart der Lächler" stehen. Er sucht ein Künstlerleben von seinen Anfängen bis zum Tode zu begleiten: ein seltenes Unternehmen, fesselnd schon durch den Umfang seines zeitlichen Rahmens in einer Zeit, die fast nur Jünglingsleben kannte und glaubte, ein Menschenleben mit dem Ende der Zwanzig schließen zu können. Der Roman ist unter Verzicht auf reiches äußeres Geschehen Seelengeschichte eines echten Künstlermenschen. Ein Fremder ist dieser Einhart Selle schon in der korrekten Familie des väterlichen Geheimrats, ein schlanker, magerer Mensch, mit Augen „voll Güte und Einfalt und dem verlorenen Lächeln eines Kindes". Ein Fremder bleibt er bis zum Tode, ein Sonderling, ein ganz Einsamer, „ein rechter Nimmersatt von Traum und Verachtung", ein „unheilbar Unbürgerlicher". Von der Mutter her ist ihm die „alte treibende Natursehnsucht" im Blute, die „Lust ins Unbestimmte hinaus", der Zigeunersinn „für die offenen Erdenräume, für Wälder und Heiden". Überall sucht er den innersten Sinn, nie gibt er sich mit Vorgesprochenem zufrieden, man müsse, sagt er, viel träumen über das Leben, um es ganz zu erfassen und aufzusaugen. Und „wie in allem bei Einhart, lief Traum und Wirklichkeit zusammen im Werke". Was ist, mit seinen Augen gesehen, der Künstler? — Der Tröster, der Verklärer, der Lebensdeuter, Lebensretter: „Heimweh", sagt er,

Aus: Einhart der Lächler

„Heimweh ist eine verborgene Urmacht. Wer weiß, aus welchem Paradies der Mensch ausgetrieben? Eine große Fremde ist die Welt.

Und es ist ein anderes, sich in dieser Fremde wissend heimisch machen, also daß man darin seine Wege findet. Ein anderes, aus eigener Schöpferfreude dieser Welt Gestalt und Glanz verleihen, in göttlichem Spiele dem ewigen Heimweh Ahnungen von Stillung und Erfüllung zuzutragen.

Ist es wahr, daß der Künstler aus diesem zutraulichen Hange zu den Wesen und Dingen dieser einen, weiten Sonnenerdenwelt — er allein — die Fremde der Erdentage vergessen machte, das starre Staunen und Ergrausen vor den Mächten in zartes Mitfühlen und Entgegendrängen verwandelte?

Der Erkenner findet sich zurecht in dieser großen Fremde.

Aber der Künstler bildete je und je den Trost, verklärte die ewigen Irrtümer alles Lebendigen in Leidensstufen des Aufgangs, machte aus den Sünden der Seele den großen Preis des Lebens, verriet uns und verrät uns immer neu die sinnige Bruderschaft zu

Stein und Quelle, daß wir in Einöden und Felsgebirgen nicht mehr erzittern, gab den Vögeln unter dem Himmel und den Fischen im Meer Namen und Sprache und schuf Hoffnungen, daß wir mit Augen Paradiese wähnen."

Mit solchen Gedanken, in Erlebnissen, die sie vertiefen, wird Einhart ein Meister ... „wenn Meisterschaft der Name ist nicht für ein rundes, sicheres Können, sondern für das zähe Vorwärtsringen zum eigensten Eigentum". Er kann als Greis, ein Einsiedler nach wie vor, „ein Eremit ohne Kutte, ein Sinnierer" die Künstlerrückschau halten:

„Ich war einer, der aus der grau in grauen Welt Helligkeit auffing, Licht, Sonne, weil ich einmal als Kind die Sonne gesehen in blonde Mädchenhaare fallen und sie beglänzen. Seitdem liebte ich das Fest der Mühsal, den Glanz der irdischen Dinge."

Und er kann mit sieghaftem Lächeln im Sarge liegen.

Stil des Romans

Wie Carl Hauptmann in diesem Romane um die Darstellung einer Kunst- und Weltanschauung ringt, so ringt er auch um einen für diese Darstellung eigenen sprachlichen Ausdruck. Wie sein Einhart, gibt auch er sich nicht mit Vorgesprochenem zufrieden, nicht in Wortwahl, Wortstellung. Er liebt zusammengesetzte substantivische Neubildungen wie Dunkelstrahl, Dunkelsaum, Jungkind: es ist wie ein erster Aufstand des Hauptworts gegen die Zeitvorherrschaft des Beiworts. Ohne in stilistische Einzeluntersuchungen sich zu verlieren —: dieser Stil in seiner zusammendrängenden, verdichtenden Art zeigt Merkmale des Stiles, den man bald als expressionistisch bezeichnen und empfinden sollte. Ganz natürlich! Denn der Roman, bei dem Otto Müller, ein Mitglied der Brücke, ein Expressionist, Pate gestanden hatte, spiegelte eine Kunsterkenntnis und Weltanschauung, die viel von dem späteren expressionistischen Programm vorwegnahm. „Von der Natur sich befreien!" war da als Forderung aufgestellt, und einmal sagte da einer: „Natur, ich begreife nicht, wohin solches Nachahmen führen soll? Natur! Jede beliebige Beigabe ist immer noch besser als die natürliche Langeweile! Man sieht es ja. Sie möchten auch alle die Beigabe! Man sagt ‚Symbole'. Man hüllt ins ‚Märchenhafte' ein. Oder macht einen Hinblick auf das ‚Leben'. Aber ‚Mitleiden', Herr Jesus! Kunst und so ein Hinweis! ... als ob nicht Kunst immer eine Festfreude aus der großen Seele sein müßte." So wird begreiflich, daß dieser Roman vielen Jungen mehr ward als nur ein vorbildliches Kunstwerk, eine Bibel ward eines neuen Lebens, sein Schöpfer ihr Führer dazu.

Ein erzählendes Werk von gleicher Wirkung wie „Einhart der Lächler" hat Carl Hauptmann nicht wieder geschaffen, so reich auch die epische Ernte, besonders der Jahre 1912 bis 1915, ist. Aus ihr ragt der Roman „Ismael Friedmann" hervor. Drei Bände sammeln Erzählungen. Der Sohn der schlesischen Berge, erdverwachsen wie geisterfüchtig, schildert im „Rübezahlbuch" (1915) neun Abenteuer des heimischen Berggeistes. Das Buch „Nächte" (1912) erzählt von nächtlichen Stunden, in denen das Dunkle, triebmäßig Wilde unserer Tiermenschnatur rätselhafte Gewalt gewinnt über das Lichte. In der „Schicksale" (1913) benannten Sammlung von fünfzehn kürzeren Erzählungen gibt der zeitlebens in Sonderlinge verliebte Künder seltsamer Seelen in seltsamen Körpern eine Art Gegenstück zu den „Miniaturen"; nicht zufällig berührt sich die Meistererzählung der früheren Sammlung mit der besten Schöpfung der späteren, „Der Landstreicher" mit dem „Evangelist Johannes", dem Heiligen, der in der Todesstunde aus Lüge und Verwahrlosung sich entwirkt.

Rübezahlbuch
Nächte
Schicksale

Carl Hauptmann

Ismael Friedmann

Während diese drei Bücher Erzählungen Ungleichwertiges bergen, ist der Roman „Ismael Friedmann“ (1913) von rundem Ebenmaß. Er ist nicht nur die Geschichte eines Halbjuden, also eines Menschen zwischen den Rassen, eines halben Krüppels unter Gesunden, eines Betrachtsamen inmitten von Tätigen, eines herb Schwermütigen inmitten von Reichtum und Schönheit, sondern er ist, wie „Einhart der Lächler“ zum Teil auch schon war, Spiegelung der Menschheit um 1910 und Spiegelung der Menschheit überhaupt. Da ist ganz zwiegeteilte Gegenwart: hier alles Machtrausch, alles Arbeitskraft, verkörpert in dem unverwüstlichen jüdischen Vater Abraham Friedmann, dem genialen Erfinder und Großindustriellen, in dessen Schloß Minister aus und ein gehen, der Adel zu Gast ist; hier, besonders in der führenden Wissenschaft, alles nur auf das Diesseits gerichtet, eine klare Welt nur der Stoffe und Kräfte, eine Menge, über der sich nur „ein chemisch-physikalischer Himmel“ wölbt — dort aber alles miteingeborene Sehnsucht nach dem Nichtwägbaren und Nichtmeßbaren: Leben und Mensch ein Rätsel, das nicht Arbeit, nicht Erfolg, nicht Wissen und Erkenntnis leichter lösbar machen; dort alles Verstrickung in lichte und dunkle Mächte, die rätselhafte Geschicke bereiten. Bald werden junge Menschen, versöhnungslose Ideologen, zwischen diesen Gegenwelten eine unüberbrückbare Kluft aufreißen, hier ist aus der Erkenntnis der Menschennatur und des Lebens heraus von einem Jenseitsgläubigen auch die diesseitige Welt mit Liebe umfaßt; hier sieht ein Reifer in dem Macht- und Besitzmenschen nicht eine teuflische Fratze, sondern auch nur ein Opfer der Gewalten des Lebens, die verlangen, „daß wir alle auf Erden unter einem harten Zwange mehr oder weniger unsere Schuldigkeit tun“. Hier bettet ein Weiser einen Tätigen am Ende seines Lebens im Schauen eines andern Lebenssinnes zur Ruhe. Der vom Feuer des Besitzes getriebene Abraham Friedmann wird auf dem Sterbebette zum Betrachtsamen, der sagen kann: „Das Gefühl von Mensch zu Mensch, das einen trägt... und das einen froh macht... und das einem leben hilft... das ist doch aller Geheimnisse Sinn!“ Ismael Friedmann aber, der Vereinsamte, hinterläßt alle seine Güter den Armen.

Spätere dramatische Werke

Dramen waren Carl Hauptmanns erste Werke, Dramen sollten seine letzten sein. In rascher Folge erschienen zwischen 1912 und 1918 neun dramatische Schöpfungen. Allen gemeinsam ist der Wunsch, bald über Gebilde, die, aus Irdischem aufgebaut, fest in der Erde zu wurzeln scheinen, Licht aus einer andern Welt strahlen zu lassen, bald aus dem Lichte einer andern Welt geschaute Gesichte an Irdisches zu binden. Bald scheint er auf die eine Stelle seines „Tagebuches“ zu weisen, wo es heißt: „Wann und wo waren große Künstler je anders? Wann und wo hatten sie ihr Haus anders als an das dunkle, reiche, wogende Meer der großen Ahnungen und Erkennungen und Gesichte aufgebaut?“ — bald auf die andern, wo er einschränkend nur die groß nennt, „die große Gestalten in den Raum und vor die Menschheit stellten, sichere Menschenmaße zum Anschauen und zum Aufschauen für die Menge hingeschrieben in die Lüfte“, und wo er bekennt: „Der Ragende trachtet nicht, Schwärmern nur selige Augen zu machen. Er weitet die Augen der Gewöhnlichen.“ Wer solches nicht weiß, steht ratlos vor einem wahllos bunten Stilgemisch. Wo sind sonst die Fäden, die „Die lange Jule“ (1912) mit den „Armseligen Besenbindern“ (1913) verknüpfen? Hier ein altes Märchen, innerst Carl Hauptmann ans Herz gewachsen, eine Verbindung schlesischer Alltagsnot mit himmlischen Wundern, ein Märchen von dem Glauben, der Berge versetzt, ein Spiel von den lichten und

Die lange Jule
Armselige Besenbinder

Carl Hauptmann

dunklen Kräften („...mit einem Fuße stecken wir immer noch wieder in der Sünde und Schande... Aber mit dem andern Fuße stecken wir in der Erwartung... im Glauben... in der Hoffnung..."); dort in Wirklichkeitsbildern ein Drama zähesten leidenschaftlichsten Kampfes um das Erdennächste, die heimische Scholle. Oder: wer findet den Weg von der fünfaktigen Komödie „Die Rebhühner" (1916) zu den „goldenen Straßen" (1918)? Dort ein Gegenstück zu des Bruders „Jungfern von Bischofsberg", eine harmlose Rückschau auf glückliche Bräutigamstage; hier eine Trilogie, die ein ganzes Lebenswerk krönen sollte. Und doch nicht krönte! Denn weder geben die „burleske Tragödie in fünf Akten" „Tobias Buntschuh", das fünfaktige Spiel „Gaukler, Tod und Juwelier" und das „Spiel in vier Akten" „Musik" auf die Frage nach dem Wesen des schöpferischen oder unschöpferischen Menschen, um die sie kreisen, ein letztes Ja noch ein letztes Nein als Antwort, enthüllen nicht mehr, als andere Werke es schon getan, des Schaffenden letzte seelische Einsamkeit, sein Ringen mit dem Tiere und Gotte in seiner Brust, sein heimliches Thronen in göttlicher Unalltäglichkeit und sein bürgerliches Teilhaben an Alltäglichkeit und Allkläglichkeit, verraten, trotz der Vision von dem Künstler, der an der bis in die Wolken ragenden Riesenorgel sitzt und in dem Brausen der Zeugungsstunde fast vergeht, nichts Tieferes oder Neueres von dem Geheimnis des schöpferischen Werdens. Darum bedeuten entwicklungsgeschichtlich wie dichterisch die beiden Werke mehr, die Carl Hauptmann als den Propheten zeigen, der vor dem Weltkriege, aus der Ahnung des kommenden Weltbebens heraus, im „Tedeum" „Krieg" (entstanden März 1913) die zerstörenden Gewalten, in der „Legende in sechs Vorgängen" „Der abtrünnige Zar" (entstanden Juli 1914) die aufbauenden Kräfte am Werke schauen läßt, dort der Furcht der Gegenwart, hier der Hoffnung der Zukunft Raum gibt. Als der Krieg dann Wirklichkeit ward, hatte sie ihm innerlich nichts mehr zu geben. Die sieben dramatischen Szenen „Aus dem großen Kriege" (1915) wirkten nur wie schwache Anleihen aus dem „Tedeum".

Die Rebhühner
Die goldenen Straßen

Krieg
Der abtrünnige Zar

Aus dem großen Kriege
Stellung zum Weltkriege

Im Januar 1915 hat Carl Hauptmann vor der Freien Studentenschaft der Universität Berlin einen Kriegsvortrag gehalten, der auch in die Welt dieser seiner beiden Dramen (aber auch in die früherer, wie etwa in die der Napoleontrilogie, wo Napoleon auch nicht nur als Gewaltherrscher, sondern als Bringer eines ewigen Völkerfrühlings gedacht ist) einführen kann. „Die uralte Sphinx" ist der Kriegsvortrag betitelt. In Not — so führt er aus — ist heute das Ich, der einzelne Mensch, „der Einsiedel, in dem die Idee Gottes aufsprang" und die des sittlich Guten. Der Mensch, der der Sphinx gleicht, dem „uralten Rätselwesen mit dem liebenden Weibherzen und den harten Pranken und grausamen Krallen am Raubtierleibe. Aus dessen Munde der ewige Weltalp, die Erz- und Urfrage ausgeht, die uns allen heute wieder leidenschaftlicher als je am Herzen frißt und den Atem abdrückt: Wo kommst du her? Wo gehst du hin? Welchem Sinn bist du eigentlich ergeben?" „Der Mensch mit seinen zeitlos im Erdboden verwurzelten Trieben und gesellschaftlich verwickelten Wünschen und Begierden. Der Mensch in dem beständig schwankenden Gleichgewicht zwischen seinen harten, irdischen Wahn- und Machtgefühlen und seinem Gaukelspiele mit der Wahrheit und der Menschlichkeit." In Not ist heute der Mensch, der selbst Krieg ist, Widersinn in sich, der Sinngeber des Guten in der Welt und der Sinnzerstörer, wie der Krieg „die doppelsinnige Macht, die die Idee der Menschlichkeit heute wieder nur in die engen Grenzen der Vaterländer verjagt. Heute wieder über die Grenzen der Vaterländer hinaus des sittlichen Menschenwillens

spottet. Und die ins Gemeinschaftsleben der Völker auf unserer Erde immer neu das Reich der Gewalt und des Chaos zurückbringt ..." In Not ist der Mensch, der von solchen „natürlichen und ursprünglichen Feindgefühlen" nicht loskommt. Denn: mag er sie „schlecht oder böse oder niedrig oder gefährlich oder wie immer nennen:

Carl Hauptmann

Es ist der sachliche Stand der Dinge: daß diese ursprünglichen Feindgefühle gleichzeitig auch unsere wirklichen irdischen Machtgefühle sind. Oder besser: Die wirkenden, irdischen Mächte, die uns gegeneinander abgrenzen und schützen. Die uns unsern irdischen Halt und unsern irdischen Wirkungskreis schaffen. Die uns überhaupt erst für unsere geistigen Eroberungen zu leibhaftigen Mächten erheben. Ohne die das Menschenleben in sich und außer sich zu einem unmöglichen Idyll engelhaften Behagens sich verflüchtigte. Ohne die es nicht nur Leib und Blut, auch gänzlich allen Sinn verlöre. Ohne die der Lichtbote in uns zu einem blassen Geistschemen, zu einem Flieger im luftleeren Raume herabsänke. Ganz hoffnungslos, je seine harte Schickung auf der steinigen Erde kraftvoll irdisch durchzusetzen.

Aus: Die uralte Sphinx

Die Sphinx bin ich selber!

Dieser in ein Blut und Herz gedrängte, sich bekämpfende Widersinn ist mein Leben.

Er ist nicht nur Widersinn. Er ist meine innerste Lebensbewegung.

Er ist die natürliche Beschaffenheit der Dinge. Er ist noch mehr die natürliche Beschaffenheit des Menschen.

An diesem Hin und Her, an diesem Schwanken zwischen den Polen, an diesem nie gestillten, inneren Gleichgewicht ranke ich mich als einzelner von der Geburt bis zum Tode vorwärts.

Darin allein finde ich meine irdischen Aufgaben und irdischen Taten.

Aber auch jedes Volk erlebt darin sein Leben.

Nach innen einig in mehr oder weniger tätiger Gemeinschaft. Nach außen die Pranken gedehnt, um den Gegner zu erschlagen.

Es ist der sachliche Stand der Dinge, daß wir Menschen als Menschen auf allen Wegen im Vorwärtsleben zwischen den letzten, menschlichen Idealen und den harten Widergewalten unsrer irdischen Natur und Abstammung und unsrer Macht schwanken. Daß uns die ursprünglichen, tief im Blute verankerten Feindgefühle unseres Raubtierleibes unsere leibhaftige Stellung im Raume schaffen. Wenngleich wir gegen diese Feindgefühle beständig mit unseren Lichtwaffen, Wahrheit und Menschenliebe kämpfen müssen. Und gegen sie auch unseren Gott zu Hilfe rufen.

Das Leben ist keine rationale Größe.

Das Leben ist ein ewiger Widerstreit zwischen den höchsten Forderungen des menschlichen Einsiedlers und den harten, irdischen Machtgeschäften."

Was in diesem Vortrage zu Gedanken geklärt ist, war früher in dem Tedeum „Krieg" und der Legende vom „abtrünnigen Zaren" Gesicht gewesen. Gramgesicht das eine, Trostgesicht das andere! Was der Krieg bringen sollte an Verwilderung und Verwüstung, an unerbittlicher Enthüllung der Tiermenschnatur, der furchtbaren Unbegreiflichkeit des Lebens, ist in spukhaften Gramgesichten vorgeahnt. Was der Denker später mit Feindgewalten bezeichnete, hat hier in den „Großmachtstieren", über die „der europäische Rechenmeister" seine Macht verloren hat, hat in den „drei scheußäligen Gestalten", hat in dem „ausgebrochenen Staatsphantasten", hat in Schreckens- und Greuelwesen, was er mit der Not des armen, Gott in der Liebe suchenden Einsiedels meinte, hat in der Figur des Grampropheten Petrus Heißler, den der gepanzerte Erzengel zwingt, den großen Krieg zu rufen, spukhaft Gestalt gewonnen. Und wenn der Denker die Forderung erhob, daß trotz alledem der Lichtbote immer wieder nach Menschlichkeit rufen müsse, „auch wenn ihm keine anderen Machtmittel als nur die Ver-

Tedeum Krieg

Carl Hauptmann

lockung oder die Überzeugung zur Wahrheit und Güte leuchtend zu Gebote stehe", so schaut auch hier der Dichter inmitten einer vertierten, verwüsteten, nur noch von Krüppeln bevölkerten Erde einen neuen Weltenmorgen: eine Leidensmutter hebt ihren jungen Sohn, Enoch, den Sohn Kains, des Muttermörders, der neuen Sonne entgegen, Gott ans Herz: „oh Herr... träufle aus deinem reichen, gütigen Herzen in das Blut des lieblichen Knäblein die große Liebe zur armen schönen Erde..."

Der abtrünnige Zar

Den hier ersehnten Sieg der Liebe und Güte über die Gewalt läßt das zweite, aus der Ahnung kommenden Schicksals und notwendiger Welterneuerung entstandene Gesicht, das Trostgesicht „Der abtrünnige Zar, eine Legende in sechs Vorgängen" schauen. Als Dichtung schwächer, weil hier die Carl Hauptmann eigene Flucht jagender Visionen nicht bloß durch sich selbst wirken konnte wie im „Krieg", der auch in der Wirklichkeit nichts anderes war, sondern Trägerin einer dramatischen Handlung — sie zeigte immer die Grenzen seiner Begabung — sein mußte. Ein an seiner Doppelnatur Leidender, über sie Grübelnder wird endlich ihr Überwinder. Der eiserne Zar, Sinnbild äußerster weltlicher Gewalt, wird auf der Höhe seiner Macht, von ihr unbefriedigt, von der Sehnsucht nach den Hintergründen des menschlichen Lebens und Wesens gepackt; der Beherrscher der Erde wird Einsiedler, der um Gott ringt. Vergebens! Als das Reich in Stücke zu springen droht, kehrt er heim, Gewalt wider Gewalt zu setzen. Da lähmt Gott die zum Todesstoße wider den Gegner erhobene Hand, der Zar nagelt die eigene Hand mit dem Dolche ans Kreuz; Lichtbote nun nur noch, der bloß die Lockmittel der Wahrheit und Liebe hat, ruft er zu Freiheit und neuem Menschentum auf.

Carl Hauptmann und die Jugend

Es ist die Botschaft des Expressionisten, es ist die Form seiner Verkündigung. Als Carl Hauptmann 1920 starb, war die eine in aller Munde, die andere von allen geübt. So konnte ein Teil der Jugend in dem Sechzigjährigen einen Vorläufer und Führer sehen, der er, betrachtet man sein ganzes Werk, nur bedingt war; wußte er doch um die Sphinxnatur des Menschen, kannte er doch, Mensch einer Übergangszeit, nicht nur e i n e n Stil. So konnte er das Vorbild des Dichters werden, wie die Jugend ihn träumte. Da war einer, der im Rausch der Gesichte sich verströmte, aus Sehnsucht heraus, der, wie sein Ismael Friedmann, nicht „mit sattem Behagen wissenschaftliche Fragen erörterte", sondern nur Fragen, die „Drücke" waren, nur „Probleme", die „Kummer", nur „Weisheiten", die einer „Not entsprangen", der ein Grübler, ein Denker, ein Philosoph sein wollte nicht aus Eitelkeit, sondern „aus der Unruhe und Leidenschaft des Blutes". Die Jugend bemerkte dabei nicht seine Grenzen, glaubte, alles ströme nur aus dem Rausch der Empfängnis, sei nur Bekenntnis von den aus Nebeln aufsteigenden Gesichten, von den aus der Tiefe heraufbrausenden Tonmeeren, glaubte, es tue es allein die Fülle der Gesichte, nicht ihre qualvolle Auswahl, glaubte, es genüge die bloße Aussprache des Geistigen, nicht ihre

---

Die auf das nebenstehende Bild bezügliche Textstelle lautet:
Einzig um ihres Kindes ragender Fremdheit willen
hießen Vater und Mutter auch Morgenrot.
Unsäglich hochmütig immer Rosine.
Nur mit sich selber.
Vom Sturme zerweht.
Mitten im Buntblättertreiben über die übersponnenen, herbstlichen Stoppeln hin.

Erich Büttner. Lithographie zu „Eva-Maria". Eine Legende von **Carl Hauptmann.** Herausgegeben vom Künstlerdank (Clauß-Rochsstiftung) im Eigenbrödler-Verlag zu Berlin. Lithographie, hergestellt von **Hermann Birkholz**

Carl Hauptmann

Gestaltung. Sie übersah, daß in dem Werke dieses Dichterdenkers Strecken waren, wo einmal das Hirn dürr die Lücken ergänzt hatte, die die Phantasie gelassen, ein andermal kritiklos nicht ausgemerzt hatte, was auch an Schwachem, Unfertigem, ja Lächerlichem die wahllos schaffende Phantasie erzeugt hatte. Im ganzen Mann und Werk ein Beispiel für die Richtung und den Weg einer andern Zeit, für die Möglichkeiten und Grenzen einer neuen Kunstauffassung und -übung.

Drittes Kapitel

Auf dem Wege zu einem überzeitlichen Stildrama

I. Die romantische Lösung – Leidenschaft und Inbrunst statt Zustand

1. Herbert Eulenberg

Gesamteindruck der Dramen Vorzüge und Schwächen

Sturm und Drang ist der Allgemeineindruck, den man von Eulenbergs Dramen bis etwa 1910 hat, obwohl er schon im ersten Jahrfünft seines Schaffens (er ist 1876 in Mühlheim a. Rhein geboren) mit der „Cassandra" (1903), später dann mit dem „Simson" (1910) wenigstens streckenweise stillere Wege zu gehen scheint. Die Form oder Unform, die Vorzüge oder Schwächen seiner Dramen bleiben die gleichen. Überall gewinnende Einzelheiten: anziehende Gestalten, namentlich Frauengestalten, schöne, rührende Opfer wie die Anna Walewska, wie die Irene in der „Leidenschaft", die aus einem sicheren, behüteten Gutsfrieden dem Geliebten in ein Lagerleben folgt, ohne sich zu verlieren; dann große Bilder, zwingende Stimmungen, die in der Erinnerung sich immer mehr vertiefen, die am hinreißendsten gerade in den Werken sind, die am meisten angefochten werden, so die Heide- und Moorszene in der „Anna Walewska", so die Waldmärchenstimmung im „Ritter Blaubart", so die Waldszenen in „Ulrich, Fürst von Waldeck". Und wie die Landschaftsstimmung ist auch die Stimmung gewisser Zeiten getroffen, am besten die des geliebten Rokoko, die der Leidenschafts-, der Soldaten- und Kriegszeiten, da die Männer kämpfen, lieben, zechen oder sich in eisenharter Manneszucht, wie im „halben Helden", verbluten, da die Menschen nicht seßhaft verkümmern, sondern den Tag sich immer neu erobern. Was die Phantasie, die in diesem so fruchtbar schaffenden Dichter unermüdlich arbeitet, blitzartig erhellen kann, das gelingt am herrlichsten in diesen Dramen. Sie sind an Phantasiewerten reich, arm aber an den Werten, die der wägende Kunstverstand schafft. So wirken sie oft wie große „erste Würfe". Fast immer blenden die Eingangsakte; dann aber zerfließt das Ganze, einzelne Szenen ragen wie schöne Inseln aus einem grauen endlosen Meere. Oft sind die Schlußakte entbehrlich, angehängte monologartige Elegien, balladenhafte Abschlüsse zu längst fertigen Dramen.

Lieblingsvorwürfe und -gestalten

Von der „Anna Walewska" an zieht es Herbert Eulenberg zu den „tragischsten und unheimlichsten Fragen unserer Menschlichkeit". Er will „an die tiefen Geheimnisse des Blutes rühren", ein „tragisches Spiel mit den Urfragen unseres Menschentums und aller gleich uns gebundenen Natur" soll sein Drama sein. Er widmet es, wie die „Warnung und Zueignung" zum „Ritter Blaubart" sagt, nur allen, „denen jeder neue Tag

ein Wunder ist und ein Geheimnis wird,
das bei der Uhren feierlichem Schlag
euch wie ein Traum die Seele überirrt,

Herbert Eulenberg

Nach einem Gemälde von **Lovis Corinth**
in der Sammlung Goeritz

die euch dies alles: Menschen, Tier und Hag,
wie rätselvolle Bilder oft umschwirrt,
die seltsam kurz in Blut und Blüte stehen
und, hinter sich den Schatten Tod, zergehen;"

Daher die Liebe zum Dunkeln, Außerordentlichen, Ungewöhnlichen. Immer kehren die gleichen Urbilder wieder, vor allem Einsame besonderer Art. Am häufigsten die von einem dunklen Verhängnis gehetzten und einem rätselhaften Zwang gebannten (nicht immer ins klare Licht der Erkenntnis gerückten) Einsamen, deren Blut oft gefährliche Lüste hat. So muß der Graf Walewski in Eulenbergs vielleicht schönstem Werke, der düster glühenden „Anna Walewska" (1899), aus einem abgöttisch liebenden und geliebten Vater ein von Brunstflammen Verzehrter werden, der die eigene Tochter begehrt, der den besten Freund morden muß, weil er die Tochter liebt. So kennt in der „Leidenschaft" (1901) die rein triebhafte, aller Bedenken bare Lebensgier Edgars nur Kämpfen, Zechen, Lieben, nicht ein leises soziales Verantwortungsgefühl. So muß der Ritter Blaubart in dem gleichnamigen Märchenstück (1905) eine Frau nach der andern zitternd morden. Er muß lauschen, wie die Welt schweigt, wie sein Herz pocht; er muß sich „ans Dasein festgrübeln". „Zwischen Menschen und Rätsel" ist er gestellt und muß „träumen mit offenen Augen wie ein gehetzter Hase". „Labyrinthisch" ist ihm zumute. So ist ihm ähnlich Ulrich, Fürst von Waldeck, ein Waldtiermensch, den die Welt erstarrt hat, der sie verachten und hassen muß. So muß Anselm, der „schwarze Held" des bürgerlichen Lustspiels „Der natürliche Vater" (1909), Frau und Kind wie gehetzt fliehen, weil er trunken sein muß, „im Glühenden" nur leben kann „gleich dem Salamander". So muß der Held Simson um einer Dirne willen zum Narren werden, Frau und Kind und Haus und Volk vernichten. Die zweite immer wiederkehrende Spielart der Einsamen sind die Träumer, die Schwärmer und Grübler. Zu ihnen gehört Münchhausen, der Held des gleichnamigen „deutschen Schauspiels" (1900), ein Prahler, der im Grunde ein Melancholiker ist, den sein Leid sich einst hoch zu lügen zwang und der nun vom Lügen nicht lassen kann; ein Gaukler, der ein weicher Träumer ist, der lieber zugrunde geht, als daß er ein Glück stiehlt. Zu ihnen gehört der Künstler Dietrich Marlow, der Held von „Künstler und Katilinarier" (1902), der in der Welt, wo Bürgermeister, Amtsrichter und Schullehrer herrschen, nie heimisch werden kann. Zu ihnen gehört der Hauptmann Kurt von der Kreith, die tragische Figur der später auch nach ihm benannten Offizierstragödie aus dem Siebenjährigen Kriege „Ein halber Held" (1902). In Österreich könnte er Ehre und Ruhm ernten, sein Bruder ist dort General. Aber im entscheidenden Augenblick bleibt er, als man ihn verdächtigt. Gehorsam hält ihn und der Glaube an preußische Gerechtigkeit. Er wird eingekerkert und wird befreit. Er ist noch der gleiche Träumer: er kehrt zurück zu seinem Regiment, im Glauben, nun von seiner Treue zu überzeugen. Erst als er auch jetzt nicht Vertrauen findet, rechnet er ab mit dem Geiste, der ihn gebrochen, und fällt, ein Unterliegender im Kampfe des Einzelnen und seiner Sehnsucht nach Glück und Freiheit mit dem großen Ganzen, der die Einzelnen mit ihrem Geiste bindenden Gemeinschaft: „ein halber Held". Und schließlich gehört zu diesen Einsamen auch Cassandra, die unverstandene Seherin, die das Symbolische jedes Menschenlebens kennt, die weiß: „Ein Bild ist alles nur, was denkt und lebt", ein Bild, das der Tod löscht, aber ein neuer Frühling immer wieder zum Lichte drängt; die darum gefaßt vom Leben Abschied nimmt:

Herbert Eulenberg

Und draußen dunkelte das veilchenblaue
Geliebte Meer, die Seele dieser Welt,
Und Glück und Schönheit ist, wohin ich schaue,
Lust löst stets Leid, und aller Schmerz zerfällt.
Ich pflückte die Granate mir vom Baume
Und pflückte selber so mein Leben ab,
Und weiter geh' im wechselvollen Traume
Ich stumm die dunklen Stufen nun hinab.
Dies Stückchen Spiegel in mir muß zerbrechen,
In dem das ganze All sich wiedersah,
Den ew'gen Funken kann kein Dolch erstechen,
Ein Schatten nur ist alles, was geschah.

Die Ansicht vom Schicksale

Wie die Hauptträger der Handlung in diesen Dramen Spielarten der gleichen Urbilder sind, so bleibt auch die Ansicht vom Schicksale die gleiche. Der gleiche Glaube an die Schicksalsbestimmung, die Notwendigkeit ihrer besonderen Art beherrscht sie. Sie gehorchen fast alle nur ihrem Gesetze, keinem fremden Zwange; sie bindet nicht Sittengesetz oder Rücksicht auf Gemeinschaft. Sie kennen auch keine Verantwortung, nicht gut oder böse. Die Worte, die Irene sagt: „Man ist, wie man muß", die noch Simson spricht, den die Liebe zu Delila „unter das Gesetz der Tiere stellt":

Doch dies ist ewig, wie mein Schicksal ist,
Aus Gottes Hand als schwarze Saat gefallen.
Den Sämann klage an, der so mich machte,
Daß ich, des Taten groß wie Märchen klingen,
Vor einem Weibe zitt're wie ein Tier,
Das in der Wüste durstet vor dem Brunnen.

— diese Worte sprechen ähnlich fast alle Eulenbergschen Helden als Bekenntnis aus. Daher tobt sich in diesen Dramen tatsächlich nur irgendeine wilde Lebenskraft aus, kein Willenskampf, der sittliche Entscheidungen voraussetzt. Daher die geradlinige Art dieser Dramen, in denen das Gegenspiel nebensächlich ist. Vielleicht auch gemieden, weil sich im Gegenspiel leicht das von Eulenberg abgelehnte nur zeitlich Bedingte verkörpert.

Zeitlose Kunst

Denn zeitlose Kunst will Eulenberg schaffen; wie etwa sein „Ritter Blaubart" spielt, „immer, wenn ihr es lest oder hört", so will Eulenberg in großen Stoffen ewige Konflikte spiegeln; sie spiegeln auch in einer ewigen Sprache, der stilisierenden Sprache der Schönheit. In bewußtem Gegensatze zu der photographischen Manier des Naturalismus ist schon der Dialog der ersten Dramen, des „Dogenglücks" und der „Anna Walewska", abgefaßt. „In jedem Satz" offenbarte Eulenberg „geradezu einen horror vor der alltäglichen Ausdrucksweise unseres gewöhnlichen Lebens". Bilderüberreich „maskierte" sich diese Sprache „aus lauter Scheu vor tagtäglichem Schwatz und gewöhnlichen Redensarten immerzu" und gebärdete sich „aus stolzem Trotz mit vollstem Bewußtsein stets ungewöhnlich und sonntäglich". Ängstlich wird hier und in den folgenden Dramen jede nicht bildliche Wendung vermieden. Mit Gleichnissen und Bildern sind sie alle überladen. Bilderwucht wird Bilderwut: Richtschnur wird der Shakespeare, der nicht Schöpfer, sondern Geschöpf seiner Zeit war. Alle Menschen, Herren und Knechte, sprechen die gleiche bilderreiche Sprache. „Menschenleben sind Melodien, Gevatter, düster in die Welt geseufzt oder heiter hinausgetrillert, aber immer reimt der Tod den letzten Vers zusammen", sagt etwa Münchhausens Diener Raspe. Oder selbst ein Hausdiener sagt im „Natürlichen Vater": „Oft komme ich mir wie das Gewissen der Menschheit vor." Es ist ein Stil einer überquellend reichen, oft alles überwuchernden Phantasie, eines Stürmers und Drängers.

Entwicklung nach 1910

Die Schillerrede

Das war Eulenberg zum Teil noch 1910. Ein Bekenntnis wie die Schillerrede von 1910 bewies das. Sie war geistreich, schwungvoll, aber voller Wider-

Herbert Eulenberg

sprüche, im Bestreben, nur ja nicht wiederholt schon Ausgesprochenes zu sagen, nur ja nicht zu idealisieren, mit Wertungen gepfeffert, die für das Menschliche-Allzumenschliche in Schiller gerade das geschmacklos übertreibendste Wort wählten. Und Urteile, die nebenher gefällt wurden, bewiesen doch, wie sehr Eulenberg noch Sucher, wie er auch über sich noch nicht klar war. Es war doch seltsam, wenn ein Dichter, der überhaupt nur Deutschen verständlich sein kann, der das Deutsche seiner Art schon in so manchem Titel betont hatte, etwa Frankreich die höhere Kultur zusprach. Wäre das Urteil auch richtig, es verneinte seine, des Dichters Eulenberg, Art. Und es war doch auch sehr fraglich, ob Eulenberg schon so in der Gegenwart lebte, wie der es müßte, der an Schiller und Goethe „niederträchtige Gleichgültigkeit" gegenüber den Ereignissen ihrer Tage und eine „feige Scheu, sich an die Gegenwart und ihre Kämpfe auf Kosten ihres unsterblichen Lebenswerkes zu verlieren", tadeln konnte. Stand der Dichter wirklich schon in der Gegenwart, der offenbar von der schwersten Aufgabe unserer Zeit, der Verknüpfung von Gemeinschaft und Einzelnem, bisher wenig hatte wissen wollen, der — abgesehen immer vom „halben Helden" — nur den Einzelnen gesehen, nur Rechte gekannt hatte, keine Pflichten?

Wirken in die Zeit

Aber auf jeden Fall: Eulenberg wollte von etwa 1910 an, schon vor dem Kriege, der jeden irgendwie zur Entscheidung zwang, in der Gegenwart stehen, auf sie wirken. Verhüllter als Lyriker, der in der schönen Sammlung der

Deutsche Sonette

„Deutschen Sonette" (1910) glutvolles Fühlen in eine feste und doch nie wie starr wirkende, erkältende Form bannte; unverhüllter als Sprecher, der mit

Die Kunst in unserer Zeit

der Trauerrede an die deutsche Nation „Die Kunst in unserer Zeit" (1910) das deutsche Volk zur Kunst wachrütteln wollte, der die „Schattenbilder", mit denen er als Dramaturg jahrelang allsonntäglich die Matineen des Düsseldorfer Schauspielhauses eröffnet hatte, als eine „Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland" (1910) herausgab; ganz unverhüllt endlich als Erzähler, der mit der

Du darfst ehebrechen Das keimende Leben

allen guten Ehemännern gewidmeten „moralischen Geschichte": „Du darfst ehebrechen" (1909) und der gegen § 219 geschriebenen Scherzählung „Das keimende Leben. Aus dem Nachlaß eines jungen jüdischen Rechtsanwaltes" (1910) trotzig neuwertet. Und tatsächlich machten erst diese Werke einen Dichter, der wegen der umzischten Uraufführungen niedergeschriener oder totgeschwiegener Dramen nur eine künstlerische Merkwürdigkeit war, allgemein bekannt. Namentlich die

Schattenbilder

drei Bände der Schattenbilder („Neue Bilder", 1912; „Letzte Bilder", 1915), denen später Bilder aus dem engeren Kreise des Theaters („Mein Leben für die Bühne", 1919, „Der Guckkasten", 1921 und „Erscheinungen", 1922) folgten, warben für den Dichter, der mit seiner Kunst, „Silhouetten großer Toten aus ihrer Zeit auszuschneiden", oft näher an die schöpferischen Menschen heranführte als manche tiefgründige Welt-, Kunst- oder Literaturgeschichte. Man begriff von ihnen aus am schnellsten auch Eulenberg selbst, der noch dazu mit einem Schat-

---

Zu dem Bilde von Bruno Krauskopf (s. S. 107):

Aus dem dritten Aufzug des Märchenstücks „Ritter Blaubart".

„Blaubart: Nur an eine Türe sollst du mir nicht rühren. Eine einzige Kammer verschließt dieser goldene Schlüssel. Die darfst du nicht öffnen, ich flehe dich an.

Judith: Wozu dies Geheimnis zwischen uns, Geliebter?

Blaubart: Was weiß ich von dir? Kenn' ich deine Kindersünden, deine Mädchenträume?

Judith: Die können dich nicht verletzen.

Blaubart: Sieh mir in die Augen! Erzähle mir alles, was je deine Hände taten!

Judith: Nein! Was verlangst du von mir?"

Bruno Krauskopf. Ein Blatt aus den Gespenstischen Lithographien von **Herbert Eulenberg** Zum dritten Aufzug des Märchenstücks „Ritter Blaubart". Verlag von Fritz Gurlitt in Berlin Verlag des „Blaubart" J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart.

(Die bezügliche Textstelle s. S. 106)

Herbert Eulenberg

tenbild seiner selbst in Reimen die „Letzten Bilder" schloß: man begriff ihn als einen, der immerhin von seinem vierten Jahrzehnt an etwa „entschlossen" sein mag, „fortan nur dem Tage und seinen Forderungen" zu leben, in Wirklichkeit aber immer der gleiche Träumer und schöne Spieler bleibt, der 1919, in demselben Jahre, in dem seine „Erzählungen aus unsrer Zeit" „Der Bankrott Europas" erscheinen, doch sich selbst und seine letzte ewige Sehnsucht mit sechs Schlußzeilen eines Widmungssonetts enthüllt:

Wem das Getriebe dieser wirren Zeit
Im Geist und Herzen nicht genügen kann,
Der schließt sich gern der Welt der Täuschung an,
Dem Larvenreigen, den uns nichts entweiht,
Und in des Spiels bedeutungsreichem Sinn
Fließt ihm dies Dasein wie Musik dahin.

In kurzer Formel: Eulenberg ist immer ein romantischer Revolutionär. Aber: war er in den ersten zwölf Jahren seines Schaffens mehr Stürmer und Dränger, so ward er später mehr Romantiker. Die Anklänge an Arnim, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann häufen sich in den späteren Werken, wie über ihnen auch Shakespeares Morgen- und spätester Abendstern steht: lieber als in der Tragödie spricht er sich nun in der Komödie und im symbolischen Märchenspiel aus.

Der Erzähler

Ganz von deutsch-romantischer Art ist die Kunst seiner Erzählung. Das gilt für die letzte, den Roman „Wir Zugvögel" (1922) ebenso wie für die

Sonderbare Geschichten

Sammlung der ersten, deren Titel „Sonderbare Geschichten" (1910) das gesamte erzählende Werk benennen könnte. Diese ersten zehn Erzählungen sind geschlossener, fester, im Sprachlichen ebenmäßiger als die Dramen. Außerordentliches geschieht wie bei Arnim und E. T. A. Hoffmann. Eulenberg schildert etwa einen Frauenzweikampf, die Liebe eines alten Schäfers zu einer schönen Leiche; oder er erzählt, wie Lebrecht Durchschnitt, ein biederer Beamtenphilister, zu Hause die Sitte und Redlichkeit selbst, alle drei oder vier Wochen eine Nacht ein wüstes „heliogabalisches Leben" führen muß. Im Aufbau am schönsten, in der Stimmung am reichsten ist ihm wohl die längste dieser Erzählungen geraten, „Das Marienbild": die Erzählung von einem gut- und treuherzigen Bauernburschen, der während einer Marienprozession zu einem Marienbildschänder wird und sich auf grausamste Weise zur Sühne selbst entleibt. Noch enger verwandt mit der Kunst der Romantik, bis in Einzelheiten des Stils und der Technik an E. T. A. Hoffmann, Brentano, Jean Paul und seinen galligeren Ahn Lawrence Sterne erinnernd, ist der „zeitgenössische" Roman

Katinka die Fliege

„Katinka die Fliege" (1911), der in der Verkleidung eines Fliegenlebens von der Geburt aus dem Ei an bis zum Tode eine zu umfangreich geratene, mit einer Fülle abschweifender Einfälle vollgepackte Satire auf die Gegenwart ist.

Der Bankrott Europas

Gericht über sie möchte dann ohne jede Verhüllung „Der Bankrott Europas" (1919) sein. Skizzen, kleine Erzählungen, Anekdoten sollen das Urteil rechtfertigen: Bankerott! Über die alte Zeit, über das alte System, das einen Weltkrieg mit seinen Greueln ermöglichte, bricht Eulenberg bei Freund und Feind den Stab. Er hat künstlerisch Reineres, Vollendeteres geschrieben: neben Schattenbildern von Alfred Nobel und Henri Dunant, dem Stifter des Roten Kreuzes, trifft man in Betrachtungen über das tote System und über den Begriff K. v. unverarbeitete Tendenz. Aber trotz alledem steht das Buch hoch über der Flut pazifistischer Literatur, deren Verfasser es jetzt für gut befunden haben, ihr mitleidiges Herz zu entdecken. Eulenberg dachte vor dem Kriege nicht anders

über den Krieg und die alte Zeit als heute. Ich werde nur den Gedanken nicht los, daß er idealisiert; er sieht in jedem Feinde des Krieges und Kampfes den all-liebenden Menschenbruder, nicht das feige, zitternde Geschöpf, das um die Auflösung seines erbärmlichen Lebens bangt. Es gab Dichter, die auch Eulenberg im Innersten verehrt und die anders dachten als er, zum Beispiel Heinrich von Kleist.

Die Bühnenwerke der letzten 12 Jahre

So blieben noch die mehr als zwanzig Bühnenwerke der letzten zwölf Jahre zu würdigen. Schöpfungen einer fast zu schnell erregten, leicht beschwingten lyrisch-dramatischen Phantasie, die überfruchtbar außer in Vollwerken zwischendurch noch in leichteren Gaben, „Ernsten Schwänken" (1913), „Komödien der Ehe" (1920), einer „dramatischen Plauderei" „Die Glücklichen" (1921) sich verschenken muß. Ganz allgemein: die Werke dieser Zeit sind technisch reifer, der Dichter beherrscht mehr seine Mittel, er ward mit den Jahren bewußter. Er büßte dafür an Ursprünglichkeit ein: neben die Schöpfungen vom treibenden und getriebenen Blute treten die Schöpfungen vom romantisch spielenden Hirn.

Auch der Dramatiker drängt stofflich zur Gegenwart, betont diesen Drang schon in Vorreden, Untertiteln, Titeln: „Alles um Geld" (1910), „Zeitwende" (1915), „Krieg dem Kriege" (1918), „Der Irrgarten" (1918), „Die Welt ist krank. Ein Stück von heute" (1921), „Der Übergang" (1921). Aber von der Tendenz des Einakters „Krieg dem Kriege" und dem 1917 bereits geschriebenen, die Stimmung des Zusammenbruchs spiegelnden Einakter „Das Ende der Marienburg" abgesehen, versteht man nicht recht, was diese „Stücke von heute" mit der Gegenwart gemein haben. Sie verzerren sie oder schieben sie weg. Zustände und Mächte, wie Herrschaft des Geldes und Verirrung aller Triebe erscheinen romantisch beleuchtet, werden nur Anlaß, daß der Dichter, der Romantiker mit ihnen das berühmte ironische Spiel treibt, für das die Gegenwart ein mehr oder weniger belangreicher oder belangloser Stoff bleibt, wie jeder andere. Kein Unterschied letzthin in der Seelenstellung im Musterstück verwirrender romantischer Ironie, in der Komödie „Alles um Liebe" (1910), und in dem Schauspiel des folgenden Jahres „Alles um Geld". Mag immerhin das Oratorium „Ikarus und Dädalus" (1913) hervorgegangen sein aus dem Gefühl des Wirklichkeitsmenschen, der auch Gott erfaßt als Geschöpf seines Geistes, nichts ist in dem Oratorium, was den Erfinder von heute verklärte: es liest sich wie ein Spiel mehr um Goethes Prometheus. Eulenbergsche Traummenschen stoßen sich an der Gegenwart, aber ihre Seelenheimat ist ein Nirgendwo, von dem sie auch ihre Namen haben. Wann hieße ein moderner Spekulant auch Vinzenz, die Menschen der „Zeitwende" — schon Kerr hat darauf aufmerksam gemacht — Sebald, Cornelius, Lorenz, Bertram, Herbert der Kellner, Lambert der Gärtnergehilfe. Im Grunde gibt Eulenberg zu den Spielen von einst, in denen die Menschen an sich litten, an ihrem Blute und ihrer Bestimmung, jetzt die Seitenstücke in den Spielen, in denen die Menschen an der Außenwelt leiden. Da begleitet er das rührendste seiner Opfer in den Tod, „Belinde", die Heldin des Schauspiels von 1912, das ihm zwei Schillerpreise brachte, die treulos Treue, die, leidend an sich und der Welt, fassungslos über das Grauenhafte, das durch sie über den Mann, den sie für tot hielt, und den Geliebten kam, selbst in den Tod geht, als sie sich zur Stäte des ersten Gefühles zurückgefunden. Oder Eulenberg lockt weg von der Wirklichkeit nach „Duodezien", in „Kleinselige Zeiten" (1918), in „sanft verwilderte Gärten im Mondschein", in „Das grüne Haus" (1920), wo Philander — ein zweiter Johannes Müller — Weltflüchtige um sich schart, aber von seiner Weltverbesserungsschule und ihrem neuen Menschentume auch

Herbert Eulenberg

nicht den Erzfeind aller Harmonie, alles Schönen und Reinen, Moschus, den Stänker, fernhalten kann. Oder Eulenberg lädt ein, mit ihm auf die weltferne „Insel" (1919) zu flüchten, eine Stätte der Güte und Gnade, in das Land Idealien, wo Prospero, Kaliban und Ariel in Kosmo, Munk und Alertes wieder auferstehen, Goethesche Klänge in Versen uns umschmeicheln, wo im Mittelakte das allegorische Spiel um die Menschheit dargestellt wird, dies „verpfuschte Meisterwerk, das zum Glück geboren immer wieder in sein Unglück taumelt". Hier überwiegt in diesen Dramen das Mondscheinhafte, Verschleierte wie in dem Spiel „Der Frauentausch" (1914), wo am Schluß der Mond selbst die Schlußverse über das fälschlich „brutal, barbarisch und banal" gescholtene Leben sagt:

Schaut es Euch einmal an, wie ich es sehe,
denn ich lös' alles auf in Harmonie:
Den sehnsuchtsvollsten Drang, das tiefste Wehe
verwischt mein Glanz und macht das Jetzt zum Nie.

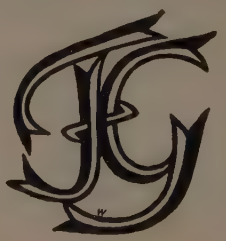
— dort überwiegt das Groteske wie in den drei Aufzügen „Die Nachtseite" (1918), wo es scheint, als seien Hoffmannsche gehetzte Seelen auf die Bühne gestiegen. Was von allen diesen Dramen wie von den früheren haftet, sind Einzelheiten, schöne Szenen, kluge Worte, schöne Verse, im Klang und Tonfall an Goethe oder die Romantik gemahnend, mit Glück werbende Epiloge und Prologe, in denen Eulenberg, in seine Geschöpfe verliebt, sie vor dem Abschied in die Welt noch einmal umarmt wie Belinde:

Wie lieb ich dich, fast mehr als jene beiden,
die stolz um dich ihr heißes Blut gelassen.
Noch fühl ich dich, dein Kleid, einfarbig seiden,
kann mir in der Erinnerung nie verblassen.
Die glatten Haare, die dich edel kleiden,
laß sie mich andachtsvoll noch einmal fassen.
Dann will ich schwer von deiner Seele scheiden,
du lehrtest selbst mich das Vergessen hassen.

Eulenberg als Dichter des Übergangs

Eulenberg ist ein Dichter des Übergangs von der Zeit der Eindruckskunst in die Zeit der Ausdruckskunst. Er kennt schon die Chaoswelt, in der die einzelne Seele verloren umhertaumelt, er kennt die Seligkeit der Vision, das Glück, sein Inneres frei zu machen in großen Monologen. Vielleicht weiß er nicht, wie eitel er sich dabei selbst bespiegelt. Jedenfalls: er begann einer Zeit etwas zu sagen und zu sein, der freies, ungehemmtes Herausströmen der Seele, Preisgabe des Innersten mehr galt als ein rund gestaltetes Bild. Der Dichter als Verschwender, noch ohne die auf das Sittliche gerichtete Leidenschaft des nächsten jungen Geschlechts, — man denkt an den Knaben Lenker in den Mummenschanzszenen am Kaiserhofe, der Schnippchen schlagend die Welt glänzen und glitzern läßt: „Bin der Poet, der sich vollendet, wenn er sein eigenst Gut verschwendet." Und wie den kleinen Genius muß man Eulenberg lieb haben — trotz alledem!

Verlagszeichen von Fritz Gurlitt, Berlin



Gezeichnet von E. R. Weiß

2. Wilhelm Schmidtbonn

Verhältnis zu Eulenberg

Man nennt gern Wilhelm Schmidtbonn zusammen mit Herbert Eulenberg. Sie sind gleichaltrig und haben eine Heimat — 1876 ist Wilhelm Schmidt in Bonn geboren. Sie scheinen auch einen Weg zu gehen — beide streben vom Naturalismus ebenso weg wie von der weichen, leicht weichlichen, singenden und klingenden oder nervenüberreizten Wiener Kunst von Hofmannsthal und Schnitzler — scheinen eine Sehnsucht zu haben — sie sprechen beide ihre innersten Gefühle gern aus durch Einsame, Grübler, Andersgeartete, an ihrem Blute oder Geiste Leidende. Aber nur flüchtiger Blick konnte aus äußeren Ähnlichkeiten auf innere Verwandtschaft von Mensch und Werk schließen. Dort Eulenberg, ein Romantiker, dessen seelische Heimat die Welt der brennenden Leidenschaften ist, die Renaissancewelt mit ihren letzten Ausflüssen bis zum Rokoko, Sturmwelt und Traumwelt Shakespeares, dessen chaotische Fülle ihn anzieht, dessen bauende Kraft er verkennt; hier Schmidtbonn, dessen seelische Heimat das gotische Mittelalter ist, der, worauf Carl Enders einmal hinwies, in einer Charakteristik Wilhelm Schäfers zugleich sich mitzeichnete: „den gotischen Menschen, eckig, ungebärdig, aber voll unirdisch-gläserner Zartheit, arm scheinend und Reichtum verschwendend, stumm und voll unterwühlender hochdrängender Inbrunst." Dort der einsame Abenteurer, den kein Gedanke an die Gemeinschaft der andern beschwert, hier ein Grübler, der um die Pflichten der Gemeinschaft weiß, der nach einem Ausgleich zwischen seinem Ich und der Welt qualvoll ringt, der tiefer leidet, weil schwer er die Sprache findet. Dort ein Schnellfertiger, bei dem Einfall auf Einfall sich jagt, der mit einem wie im Blitz geschauten Bilde oder kritischen Worte leidenschaftlich abstößt, was ihm nicht genehm ist, Kritik an der Zeit übt, aber nicht an ihr im letzten Sinne leidet; hier einer, der lange in dumpfer Qual verschlossen sich windet und stöhnt, der nicht nur sich befreien, sondern die andern mit erlösen möchte: — dort der heroische Mensch, der sich bestätigen will, aus Leidenschaft sich verblutet, hier der religiöse, der nicht nur aus sich den Gott ausgräbt, sondern auch aus dem an-

Wilhelm Schmidtbonn
Nach einer farbigen Zeichnung von Uzarski

Wilhelm Schmidtbonn

dern, aller Kreatur endlich und allem Sein. Kein Wort darüber zu verlieren, wessen Schwingen heute weiter tragen!

Naturalistische Anfänge

Dabei begann Schmidtbonn, später reif, erdgebundener als Eulenberg, mit Versuchen, die in der Überlieferung des Naturalismus wurzeln. Naturalistisch ist das Thema seines frühesten (nicht zuerst veröffentlichten) Stückes, des rheinischen Kleinstadtdramas „Die goldene Tür" (1904): Standeskämpfe, Seelendarstellung von Menschen, für die der Stand eine ihr Fühlen und Denken bestimmende Macht ist. An Clara Viebigs Kunst knüpfen die Geschichten vom unteren Rhein „Uferleute" (1903) und „Raben" (1904) an — ihr ist auch der zweite Band gewidmet. Die Darstellung hat die Vorzüge und Schwächen naturalistischer Art: Stimmungsstärke und (im ersten Bande mehr als im zweiten) beschreibende Breite. Sie wird getragen von der Freude am klar geschauten Bilde, an der fest umrissenen Szene in der geliebten rheinischen Landschaft; diese Freude ist Schmidtbonn geblieben bis heute. Aber was die Erzählungen uns jetzt noch wert macht, ist die menschliche Wärme, die den Glücks- und Sehnsuchtstraum einfacher Seelen kündet, haltlos Schwankende stützt, in sich Gefestete, wie den Schifferknecht, der nichts hat als eine Holzkiste, aber diese ganz mit brüderlichen Armen umfaßt. Ein wehes Mitleid nimmt sich der Unscheinbaren an, der Kleinbürger und Arbeiter, all der in steinerne Wüste Eingeschlossenen, die es hinaustreibt in die verlorene Natur und in ein nie gekanntes Glück, all der Ausgestoßenen, die, den schwarzen Vögeln, den Raben gleich, schreien, aus der Sehnsucht nach dem Singen heraus. Letzten Ausdruck findet dieses freie brüderliche Weltgefühl in Schmidtbonns umfangreichster Erzählung, im „Heilbringer" (1906). Wie schon die eine oder andere Erzählung in den „Uferleuten" und in den „Raben" ist auch sie gedacht als eine „Legende von heute". Ein junger rheinischer Fischer wandelt sich als Bringer einer besseren Ordnung allmählich zu einem neuen Heiland, aus der Unrast der Fabrikstädte lockt er aufs Land; groß genug ist die Erde für alle, hat für jeden ein Häuschen und einen Acker dazu, segnet mit ruhiger Arbeit, gibt den Menschen wieder das verlorene Einsgefühl mit dem Boden, den Wolken, der Sonne, dem Schatten, mit dem Höchsten endlich, „mit den Sternen, mit der Gottheit, mit dem, was irgendwo ist, irgendwo sein muß". Aber der von seinen enttäuschten Anhängern Gesteinigte endet als armer Narr. Man denkt an Frenssens im gleichen Jahre erschienenen Roman „Hilligenlei", an Gerhart Hauptmanns späteren „Narr in Christo Emanuel Quint". Noch gelingt Schmidtbonn nicht ganz, was er will, zeitlich Bedingtes in ein zeitloses Sinnbild zu befreien; noch ist der Erzähler nicht frei von naturalistischer Verstrickung; sieben Jahre später wird er es in den Legenden des „Wunderbaums" sein.

Die goldene Tür

Uferleute Raben

Befreiung vom Naturalismus Mutter Landstraße

Früher hat der Dramatiker sich befreit. Schon sein zweites Drama (das erste, das erschien), schon die „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend" (1901) hat den ihm eigenen lyrisch-dramatischen oder balladisch-dramatischen Stil. Die Legende vom verlorenen Sohn, der er später, älter geworden, selbst ein Vater, ihr altes Gewand und ihren alten Ausgang belassen sollte, erhält ein modernes (aber nicht naturalistisches, trotzdem symbolisches) Gewand und einen tragischen Ausgang. Die Tore schließen sich, als der Sohn, heruntergekommen, mit dem Staub vieler Landstraßen bedeckt, das Glück in der Heimat noch einmal sucht. Zwischen dem Glücksucher, der auf sein Recht pocht, und dem Vater, der nur Pflichten kennt, gibt es keinen Weg der Verständigung. Die Landstraße nimmt den Sohn wieder auf, ärmer um das Letzte, Liebste, das er

hatte, um Frau und Kind, die er als Opfer ließ. Tragisch nur kann dieser Dichter in seiner Jugend fühlen. Er gibt auch der alten Legende vom „Grafen von Gleichen“ (1908) einen tragischen Ausgang. Und es scheint, als ob die Legende jetzt erst deutsch würde, natürlich und uns verständlich, in dieser reinen Waldstimmung nur so überhaupt möglich. Nur möglich der Graf von Gleichen als dieser Ritter, den ein liebendes Türkenmädchen gegen das Gelübde der Ehe aus zwölfjähriger Kerkerhaft befreite — er aber hat die feste Absicht, das Gelübde zu brechen, wenn er erst frei ist und daheim; galten der fernen Gattin doch alle Gedanken! Will er doch nur zu ihr! Aber Schicksal und Verhängnis, und Wille von der, die ihn liebt und seine Gedankenbahnen in ihre zwingt, ihre Wünsche zu seinen macht —: der Lebensdurst des Verschmachteten, der Glaube an eine außergewöhnliche Bestimmung trotzen auf ein Recht, aus zwei Quellen trinken zu dürfen, zweier Glück in seinem Glücke gipfeln zu lassen. Bis ein jähes Erwachen den Gefühlsverwirrten erschüttert erkennen läßt, womit er gespielt, womit er seinen Glückstraum bezahlt: mit dem Verlust der Geliebten, die seine in ihrer Ehre und ihrem Stolze gekränkte Gattin getötet, hoffend, ihn wieder ganz für sich zurückgewinnen zu können; mit dem Verlust der Gattin, die in die Wälder flüchtet, als auch sie erkennt, daß mit dem Opfer fremden Glückes eigenes sich nicht erkaufen läßt; mit ewiger Einsamkeit endlich auf fernen Wegen, einen nur zur Seite, den fremden Kriegsknecht, der ihn im Morgenlande schon begleitet: — den Tod.

Wilhelm Schmidtbonn

Graf von Gleichen

Dem Vereinsamten durch Schicksal stellt Schmidtbonn in seinem nächsten Drama — einem Versdrama in noch mehr gelöstem Rhythmus wie der „Graf von Gleichen“ —, in der Tragödie „Der Zorn des Achilles“ (1909), den Einsamen von Natur an die Seite, den Außergewöhnlichen, der es nicht fassen kann, daß in der Gemeinschaft nicht allein der Mann gilt und sein Wert, sondern Ordnung, Satzung, Schätzung. Ein Übermensch ist dieser Achilles; verwundet trotzt er, im Innersten zerrissen, als ein allgemeiner Fürstenbeschluß ihm nimmt, was ihm gebührt, die erkämpfte Briseis. Mag das griechische Heer zugrunde gehen, er verharrt tatenlos; aber er raubt sich damit nur das letzte, die Neigung, die Liebe, das Leben des Freundes, des Einzigen, der ihn an Menschengemeinschaft band. Ein Kampf für den Freund, ein Kampf um seinen Tod ist nun noch sein Leben. Was kümmert's ihn, daß Griechen und Troer kriegsmüde Waffenstillstand geschlossen: Hektor muß fallen! Was sind ihm die Griechen, die, um ihre Friedenshoffnungen betrogen, um den nach dem Blutrausch stumm in sich Zusammengesunkenen lärmen, seinen Tod fordern. Will er denn anderes?!

Der Zorn des Achilles

Hört, was in meiner Stirn
jetzt wunderlich zur Welt sich rang.
(Er spricht in einer fremden Art, leise, wie nur zu den Nächststehenden.)
Seht doch, ihr schnellen Richter, Schöffen, Henker —
ich will wie ihr.
Ich will hinaus aus eurer Welt.
Sie ekelt mich und stinkt mich an
und ist zu kurz für mich: bei jedem Schritt
stoß ich an ihre Deck' und Wände an.
Doch denk ich mir: vielleicht ist anderswo,
unter einem unbekannten Himmel,
auf einer fremden Erde,
für meiner Seele Maß mehr Platz.
(Seine Stimme wird lauter. Seine frühere Art bricht durch: er lacht kindlich, wie selber darüber erfreut.

Laßt mich, bitt ich, mein eigner Henker sein!
Denn ich will dies auf meine Art: in Freude!
Noch einmal will ich in der Schlacht stehn,
naß von Schweiß und Blut —
hell lachend,
wenn ein allzu Wilder hier getroffen schlägt,
rasch springend, rasch gedreht,
wenn seitwärts, hinterm Rücken
aufschnellt ein Flinker.

(Er lauscht.)

Die Troer — hei!

(Er tut einen Schritt ihnen entgegen.)

Laßt so mich tun:
allein geh gegen tausend ich
und ungerüstet,
zieh noch mein Kleid vom Leib, geh nackt in Sonne.
Mein Blut singt auf,
der Arm erzittert mir, das Schwert erzittert mit,
als wär's ein Glied des Leibs.

(Er spricht ganz in sich.)

Dies immer war der Seele Wunsch
einmal zu sterben einer gegen tausend.

Odysseus

(hält alle zurück.)

Geh denn! Red nicht mehr lang!
Gerichtet bist du.
Laßt ihn! Er hält den Feind uns auf,
bis wir gesammelt stehn.
So nützt uns noch sein Tod.

Achilles

Dank dir, Odysseus, auch!
Mein letztes Wort an einen Menschen jetzt:
Briseis — du!
Such meinen blutigen Leib im Sand dir auf,
leg auf ein Holz mich mit Patroklos.
Wirf in den Stoß das Feuer selbst.

(Briseis steht, fällt plötzlich vor seine Füße, umschlingt seine Knie, wortlos. Achilles hebt ihren Kopf, sieht in ihre Augen, führt die Hand über ihren Scheitel, macht sich los.)

Briseis

(richtet sich auf.)

Leb wohl!
Ich tu den letzten Dienst dir treu,
Faß dich bei deinem Haupt
und schleif dich durch den Sand ans Meer zum Freund.

Achilles

(mit einem selig-befreiten Jauchzen.)

So jetzt:
schwachfarbener Himmel dieser Krähenwelt,
Gekreisch und Aasgezänk —
ich schüttele das blonde Haar:
hinter mir alles!

(Er geht, rasch, sein Schwert tief vor sich haltend.)

Mit dem Kampflied Achills, „wortlosen Rhythmen, von der Art, wie Kinder sich Lieder machen, ungestüm, feierlich, schnell aufsteigend", schließt die Tragödie. „Alle stehn, horchend, angespannt, entschlossen, hart, zum Sprung so weit vorgebeugt, daß sie fast vornüber zu fallen scheinen. Die Schwerter starren weiß, mit der Spitze nach unten vorgehalten. Durch Bärte und Kopfhaare geht der Wind."

Freundschaft und Liebe wohl helfen in den nächsten Jahren der schweren Natur des Dichters zu einem besonnten Durchbruch. Er wird hymnischer, ein Sänger des Lebens und der Welt. Eros, den Gott des schaffenden, zeugenden Lebens, aber auch den Begründer und Künder jeder geistigen Welt, preisen seine nächsten dramatischen Dichtungen, zwei leichtere Zwischenwerke zuerst, die (stofflich und in vielen Einzelheiten so reizvolle, im Ton doch nicht ganz geglückte) Tragikomödie „Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen" (1910) und die vier Schwänke „Der spielende Eros", die mit der „Versuchung des Diogenes", „Helena im Bade", dem „Jungen Achilles" und „Pygmalion" berühmte Stoffe der Weltliteratur noch einmal abwandeln. Dann aber gipfelt das dramatische Schaffen wieder in einem Vollwerke, dem Legendenspiele „Der verlorene Sohn" (1912). Gläubiger als früher, da er „Mutter Landstraße" schrieb, nimmt Schmidtbonn den glücklichen Ausgang der alten Legende wieder auf. Ein allliebender Vater nimmt den Sohn in seine Arme. Mit einem überwältigenden Schlusse, einem überirdischen Gesange aus dem Weltraume — Ausdruck der Freude des Himmels über den Wiedergefundenen — endet das lyrisch-dramatische Spiel, mit einem immer wiederholten, aus Fortissimo am Ende in Pianissimo verklingenden „Heimgekehrt. Unser Sohn ist heimgekehrt."

Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen

Der spielende Eros

Wie der Dramatiker, so erklimmen auch der Erzähler und der Lyriker in diesen Jahren eine freie Höhe. In den dreiundzwanzig Legenden „Der Wunderbaum" (1913) finden Stoff und Form die früher schon erstrebte, damals nicht erreichte Einheit. Lebendiges und Totes, Mensch und Natur, Erde und Himmel, all sonst Getrenntes kommt sich im Wunder der Liebe entgegen, feiert eine mystische Hochzeit: All-Liebe schließt Alles zusammen. Kraft und Zartheit haben in diesem Buche, einem der schönsten erzählenden Bücher der letzten zehn Jahre, eine innige Ehe geschlossen. Vielleicht gibt eine kurze Legende am besten einen Begriff. Absichtlich wähle ich eine, deren Stoff sich dem Wunder zunächst zu verschließen scheint: „Der Flieger."

Der Wunderbaum

Der Flieger
Aus: Der Wunderbaum

Ein Flieger, der mit seiner Maschine hoch durch die leere Luft lärmte, Wolken unter sich, so daß ihm die Erde versteckt war, sah einen riesenhaften Vogel auf sich zukommen.

Er wandte erschreckt die Maschine um. Die Hände gehorchten ihm kaum, steif, als ob sie gefroren wären. Obwohl er jetzt vor dem Vogel dahinfloh, fiel dieser schnell zu ihm herab, war bald als ein Wesen von menschenähnlicher Gestalt zu erkennen, und hing schon, erschöpft und angeklammert, im Stangenwerk der Maschine. Es war eine Frau von nie gesehener Schmalheit: der ganze Leib nicht breiter, als daß er nicht überall mit zwei Händen zuzudecken gewesen wäre, dabei von einer so gestreckten Anmut aller Glieder, daß die mit jäher Erregung gefüllte Brust des Fliegers keinen Atem mehr hineinnahm. Der Leib der Frau war mit dünnen, seidenen, lichtblauen Haaren ganz bedeckt. Zwischen Armen und Brust lagen die beiden jetzt zusammengefalteten Flügel. Auf der Stirn war ein einziges Auge eingeschnitten, das, nach einer Weile in Furcht und Flehen geöffnet, in eine kleine, runde, goldene Sonne sehen ließ, deren Strahlung der Flieger nur kurz aushielt.

Der Flieger war aber ein Mann, der durch seinen Beruf gewohnt war, nicht lange einem Schrecken hingegeben zu bleiben und schnell alle Umstände zu berechnen.

Darum dachte er, diesen seltenen Vogel oder Menschen, der von irgendeinem Stern zu ihm heruntergefallen war, so rasch als möglich zur Erde zu bringen, der Wissenschaft zu kaum ausdenkbarem Ereignis. Sein zweiter natürlicher Gedanke war, daß dabei auch für ihn selbst ein unberechenbarer Geldverdienst zu erwarten war. Er lenkte seine Maschine zur Erde und streckte zugleich eine Hand aus, um den Arm der Frau, der ihm zunächst war, mit einem Lederriemen an die Maschine zu binden. Als er die blauen Haare nur anrührte, sang ein elektrischer Strom in sein Blut hinein, von einer so unirdischen Süße, daß er nur, seine ganze Kraft spannend, die Hand zurückziehen konnte, während sein Gehirn in den Taumel einer seligen Gefangenheit geriet.

Aber unter dieser Lähmung dachte er schon, von Liebe ergriffen, der Wissenschaft und allen möglichen Verdienstes vergessend, das Rätselwesen, ohne einem Menschen davon zu sagen, in seinem Zimmer für sich versteckt zu halten. Eine Vorahnung einer fremden, noch unbekannten Wollust jagte ihm das Blut in die Augen, daß Hände, Arme, Steuer purpurn vor ihm glühten. Fast von Sinnen, ein Raubvogel mit seinem Fang, schoß er mit ungeheurer Geschwindigkeit, ohne länger zu kreisen, in schrägem Abflug durch die weißen Wolken zur grünenden Erde hernieder.

Als er den Kopf wandte, um ein einsames Feld zu suchen, auf dem er ungesehen landen könnte, sah er, wie das blaue Wesen im Begriff war, schnell in sich zusammenzusinken, gleichsam von der heißen, giftigen Luft der Erdnähe aufgezehrt. Er ließ das Steuer los, griff aufschreiend nach der Gestalt, griff aber nur noch in ein Etwas, das ihm unter den Händen zerrann, als ob er nur in eine kleine glänzende Frühlingswolke gegriffen hätte.

Während seine Maschine hart auf die Erde anschlug, lag er über Stangen und Tuch hingeworfen, trank mit aufgerissenen Augen ein letztes blaues Leuchten, das wie der Staub auf Schmetterlingsflügeln auf dem Gestänge zurückgeblieben war, in sich und empfand, mit offenen Nüstern, wie ein Ertrinkender, der nach der Luft über dem Wasser giert, die letzte Abschwächung jenes Gefühls einer unbekannten Wollust.

Lobgesang des Lebens

Den reinsten, weil allerpersönlichsten Ausdruck findet die befreite Lebensstimmung dieser Jahre in den Rhapsodien „Lobgesang des Lebens" (1911), in jauchzenden Rhythmen, die Schmidtbonn ein Wanderjahr mit Frau und Freund gab, in Rhythmen, „die unter freiem Himmel mehr gesprochen als niedergeschrieben wurden — darum auch mehr mit Ohren gehört als mit Augen gelesen werden wollen". Volle Hände schüttet er aus. Mit Orpheus bringt er Freude auch in die Welt der Toten:

In dein Boot, Tod, spring' ich!
Platz, ihr Toten,
dem Blumenbekränzten!

Freude bring' ich euch,
ihr Toten!
Denn ich habe Kraft zur Freude in mir.
Aus meinen Augen,
aus meiner Stimme,
aus meinen Händen
entwächst Freude mir immer,
mich selber erstaunend.

Nehmt es für genug,
daß ich für eine Stunde
euch die Freude des lebendigen Himmels bringe
mit allen seinen Tönen und Farben.
Seht doch!
Schon durch mein Wort, das gesprochene,
springen die Rosen jetzt
hellfarbig und herduftend
aus dem verfaulten Holz des Schiffs,
und um das weiße Haar dieses Greises
rundet sich rasch
ein Kranz blauer Blumen,
seht, aus der leeren Luft herausquillend.

Wen Schmidtbonn anrührt in diesen Gesängen, wird froh, ein seliger Sänger auf die Natur und den Menschen und beider Werke, wird froh, ob er ein Mensch sei von heute oder von einst, Held wie Odysseus und Alexander, Heiliger wie

Franz von Assisi oder Büßer wie Gregor auf dem Stein; wen er anrührt, wird froh und jung wie er, der Wanderer, der auf der Straße ein fremdes Kind fand: Wilhelm Schmidtbonn

Dich, fremdes Kindlein, nehm ich von der Straße auf
und trage dich, seltsam gelaunt, ins Gras zur Seit,
ich ziehe Schuh dir aus und Band und Strumpf und Kleid
und binde los dir deines Haares blonden Hauf.

Nackt, weiß kniest du vor mir und siehst beschämt und stolz
aus deinem Grasbett, fast so hoch als du, hervor.
Bald kriecht das Käfervolk durch deiner Kniee Tor,
wir bauen Burg und Brücken ihm aus Stein und Holz.

Dann gehen wir zum Bach, du klein an meiner Hand,
du klimmst hinab, ich netze dir im Spiel dein Haar,
wir spiegeln uns, und siehe: ein Gesichterpaar
blickt nahe zu uns auf, bekannt und unbekannt.

Das ist mein Trotz im Kinn, mein Zorn im Aug, viel Schwur
und Schwurbruch auf der schwarzen, vorgereckten Stirn —
daneben dein Gesicht wie unberührter Firn,
und wie von andrer Welt noch eine leise Spur.

Doch nimmst du mich und küßt den schweren Mund mir zu:
so mußt du unter allem Hartgebogenen sehn
die Zeichen noch von alter Kindheit leuchtend stehn.
Und tief ergreift mich dies: so bin ich noch wie du.

Was Schmidtbonn einmal von Peter Altenberg sagte, gilt auch von ihm, dem Lobsinger des Lebens: über allen diesen Gesängen schwebt „wie eine unirdische Blume, klingend, brennend, ... das eine, letzte: die Schönheitssehnsucht eines Menschen, der Dichter ist, eines Dichters, der Mensch ist".

Die hohe himmlische Jubelzeit — auch in jedem Dichterleben das Geschenk einmaliger Gnade — klingt nicht nur irdisch ab; Krieg verdüstert die allgemeine Schau. Es ist natürlich, daß im nächsten Drama, in dem Wiedertäuferspiel „Die Stadt der Besessenen" (1915), das himmlische Liebesfeuer nicht mehr so rein lodert wie in der Wundernacht, die unter dem „Wunderbaum" für den Dichter aufstieg. Tierisches beschmutzt Jan Bockelson von Leiden und seinen Glückstraum von einer neuen sozialen Ordnung. Aber: „Haben sie Erde auch nicht zu Himmel gemacht, das Feuer des Himmels war in den Tollen angefacht." Die Stadt der Besessenen

Den Krieg selbst, den er als Kriegsberichterstatter im Westen und Osten sah, hat Schmidtbonn in zwei Büchern („Menschen und Städte im Kriege", 1915; „Krieg in Serbien", 1916) festgehalten. Sie werden dauern, nicht, weil er sein äußeres Bild malte — er unterläßt's: „Was die Granaten anbelangt, so beschämt da den Kriegsberichterstatter jeder einfache Soldat: denn der erlebt diese Dinge denn doch ganz anders an seinem Leibe" —, sondern weil er die Augen hinhielt „in Demut vor dem ungeheuren Maß dieses Krieges an Ringen und Sterben, in Andacht vor dem dennoch siegreichen Aufstieg des Bildes ‚Mensch' aus aller anscheinend sinnlosen Zerstörung heraus". Diese Stimmung hat ihn wohl auch gelockt, einer Zeit, die eine einzig große Passion war, das Mysterienspiel der Brüder Arnoul und Simon Greben aus dem Französischen des Jahres Kriegsbücher Mysterienspiel

Wilhelm Schmidtbonn

1452 frei zu übertragen. In der bangsten Stunde birgt sich sein Erlöser — Gesandter einer fremden Welt wie der Dichter —, wie immer auch Schmidtbonn, an der mütterlichen Erde, ein Alliebender, dessen Sehnsucht es ist, ein Allgeliebter zu sein.

Werke von 1919 an

Was Schmidtbonn sonst nach dem Zusammenbruch erscheinen ließ, deute ich nur als Versuche, die zerschlagene materialistische Welt durch Neuordnung der inneren seelischen Beziehungen zunächst zwischen den Menschen, die zusammengehören sollten, neu wieder aufzubauen. Seelische Nähe überall, wo bisher seelische Ferne war! Das scheint mir der eigentliche Sinn des erschütternden Schauspiels vom erblindeten Flieger „Der Geschlagene" (1920), des Lustspiels „Die Schauspieler" (1921) und des Dramas unter Auswanderern „Die Fahrt nach Orplid" (1922) zu sein. Aber die drei Dramen sind, selbst noch das letzte, wohl Zwischenwerke, die hinführen auf ein Hauptwerk. Bitter ringt Schmidtbonn in diesen Jahren um das Rätsel Mensch. Vor ihm flüchtete sich der Erzähler in den „Garten der Erde" (1922), um aus allen Zonen Märchen nachzuerzählen, zu den wundersamen Erlebnissen seines mit sieben Wünschen durch einen Zauberring begnadeten oder verfluchten „Verzauberten" (1924), der „seltsamen Geschichte eines Pelzhändlers", der am Ende Gott schauen will. Es trieb ihn in verzweifeltster Stunde zu den Hilflosen („Die Flucht zu den Hilflosen. Die Geschichte dreier Hunde" 1919), aus der Welt der Ehrgeizigen, Habsüchtigen, Stolzen, Verstockten, Verstellten, Feigen, Heimtückischen, Heuchler, Lügner, Diebe, Selbstgerechten und Erbarmungslosen, der Henker von zehn Millionen in die schuldlosen Augen der Hunde:

Herr und Hund schlafend. Holzschnitt von Professor Felix Meseck zu der holländischen Übersetzung von: Die Flucht zu den Hilflosen von Wilhelm Schmidtbonn Uitgevers-Maatschappij Prometheus

„Hier allein ist noch Reinheit des Himmels. Hier in seiner Urheimat das Geheimnis der Liebe. Das Märchen der Dankbarkeit. Das unsagbare Wunder der Treue.

So hat euch Gott gewollt. Aber ihr habt die Sprache erfunden und seid von Gott fortgegangen.

Die Hunde sind Gott nahe geblieben. Darum hat Gott euch die Hunde gelassen, damit die Luft der Erde nicht ganz leer werde von Treue.

Damit ihr erkennt, wie er euch gewollt hat.

Gott, gib Kraft, die Menschen dennoch zu lieben.

Hilf uns, Gott, daß wir uns wieder selber zu lieben vermögen.

Viertes Kapitel

Auf dem Wege zu einem überzeitlichen Stildrama

II. Die klassische Lösung – Das Ringen um die dramatische Form – Beginn des Kampfes gegen die relativistische und psychologische Weltanschauung

Grundgedanken der klassischen Lösung

Um leidenschaftlicheres Leben, inbrünstigeres Sein geht es bei Eulenberg und Schmidtbonn, um höheres Leben und Sein bei Dramatikern wie Paul Ernst, Samuel Lublinski und andern, deren Ziele man als „klassizistisch" bezeichnet hat, mit diesem Worte den Glauben erweckend, es handle sich um epigonenhafte Bestrebungen und Versuche. Das aber sind die tragenden Grundgedanken der „neuklassischen" Bewegung: es gibt höheres und niedereres Menschentum, höheres und niedereres Leben. Höheres Leben ist erkennbar durch die Stärke und Fülle seiner ordnenden Kräfte, das heißt durch seine Form; nur höheres Leben hat überhaupt Form. Ist überhaupt Form. Denn: „das gesamte höhere Leben der Menschheit ist eine Aufgabe der Form". Formaufgaben, Formforderungen unterliegen alle Äußerungen des höheren Lebens, so auch die künstlerischen. So entspringen aus dem ewigen Wesen des hohen Dramas ewige Forderungen, ewige Gesetze, denen eine gegenwärtige formlose, das heißt niedrige Bühnenkunst glaubt ungestraft zuwider sein zu können. Diese Gesetze erfüllte das griechische Drama, das darum mit Recht das klassische heißt, dessen Form das höhere Leben und Sein überhaupt widerspiegelt, geheimnisvoll in sich birgt die letzten Forderungen des gesamten höheren Lebens, die letzte Sehnsucht auch des Sittlichen und Religiösen befriedigt, wie jede große Dichtung allein Leben und Wirklichkeit ist. Denn — so heißt es in einer Betrachtung von Lukács über die Metaphysik der Tragödie — „die Frage nach der Möglichkeit der Tragödie ist die Frage nach dem Sein und dem Wesen. Die Frage, ob alles, was da ist, schon darum, bloß darum, weil es da ist, ein Seiendes sei? Gibt es nicht Grade und Stufenfolgen des Seins? Ist das Sein eine Eigenschaft aller Dinge oder ein Urteil des Wertes über sie, ein Scheidendes und ein Unterscheidendes?" Um darum dem Irrtum vorzubeugen, Forderungen zeitloser Kunst mit Neubelebung alter Formen zu verwechseln, tut man gut, den Betrachtungen über Willen und Werk dieser Dichter zunächst einmal die Worte voranzustellen, die Paul Ernst einer Betrachtung des Trauerspiels „Meroe" von Wilhelm von Scholz vorausschickte:

Klassizität, nicht Klassizismus

„Man hat die Ziele, welche wir mit andern, wie Leo Greiner und S. Lublinski verfolgen, als „klassizistisch" bezeichnet. Ich möchte das Wort als gänzlich unzutreffend ablehnen; wir wollen nicht irgendein Altes neu beleben, uns Anschauungen, Empfindungen, Gedanken vergangener Zeiten zu eigen machen; vielmehr sind wir uns bewußt, durchaus Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts zu sein, und einige von uns haben sich selbst große Mühe gegeben und Jahre dafür geopfert, unsere Zeit in ihren letzten Ursachen zu verstehen, ihrer Weltanschauung, Kunst, Lebensführung und Willensrichtung nicht nur naiv nachzugeben, sondern heutige Menschen mit bewußtem Willen und aus überlegten Gründen zu sein. Nicht Klassizismus erstreben wir, sondern Klassizität, nicht etwas Materiales, sondern etwas Formales: wir verlangen von uns, wenn wir ein Kunstwerk schaffen, daß wir die für dieses Werk erforderlichen Mittel

Die klassische Lösung

in dem für unsere zufällige Begabung höchstmöglichen Grade beherrschen; daß wir nicht die Kunstformen vermengen, daß unsere Subjektivität, also auch eine etwaige Fähigkeit, mit der zu prunken wäre, zurücktritt vor dem objektiven Anspruch des Werkes; daß wir keine Surrogate verwenden; daß — mit einem bürgerlichen Wort sei es gesagt: daß das Drama dramatisch ist. Mögen wir hier in einem Gegensatz zu einer augenblicklich herrschenden Strömung der Zeit stehen — vielleicht nur zu futilen Meinungen des Tages: ein Gegensatz zu unserer Zeit ist gewiß nicht vorhanden, denn solche formalen Ansprüche sind zeitlos wie mathematische Sätze; erst auf das Materiale hat die Zeit Einfluß."

Schriften zur Theorie des neuklassischen Dramas

Die Worte stehen in der zweibändigen Sammlung Abhandlungen, die „Ein Credo" (1912) betitelt ist. Der grundlegende „Weg zur Form — Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle" war 1906 vorangegangen, der ebenso wichtige, der deutschen Jugend gewidmete „Zusammenbruch des deutschen Idealismus" folgte 1918 nach. Wertvolle Aufschlüsse geben auch die „Erdachten Gespräche" (1921), sowie die kulturpolitischen Bücher „Geist, werde wach! Ein Aufruf zur Revolution" (1921) und „Zusammenbruch und Glaube" (1922). Außer den Schriften von Paul Ernst kommen für die Geschichte der neuklassischen Bewegung in Betracht: der erste Teil der „Gedanken zum Drama" von Wilhelm von Scholz, Aufsätze von Samuel Lublinski, besonders seine „Bilanz der Moderne" und sein „Ausgang der Moderne" (1908), der die gesamte geistige Kultur der Gegenwart an dem neuklassischen Maßstabe zu messen suchte, Otto Stoeßls „Lebensform und Dichtungsform" (1914), daneben die Werke des reinen Denkers Georg von Lukács „Die Seele und die Formen" (1911) und „Theorie des Romans" (1915). Für die Bewertung der ganzen Bewegung ist wesentlich zu wissen, daß die grundlegenden 1906 im „Weg zur Form" gesammelten Aufsätze Paul Ernsts bereits vor der Jahrhundertwende, schon 1898, erschienen sind.

1. Paul Ernst

Paul Ernst als Theoretiker

Was ist ein Drama? Was ist ein Drama? fragt Paul Ernst. Ein Drama ist zunächst jedenfalls Kampf. Aber ein Kampf besonderer Art. Kein Zufallskampf mit Zufallsausgang, sondern ein Kampf zwischen notwendigen Mächten mit notwendigem Ausgang: ein Kampf des Menschen mit seinem Schicksale. „Der Kern, aus welchem sich im Dichter die Tragödie entwickelt, entsteht durch die Kreuzung zweier Notwendigkeiten; in dem Kreuzpunkt befindet sich der tragische Held, und die beiden Notwendigkeiten erscheinen in psychologischer Perspektive ihm als sein seelischer Konflikt, den er lösen soll; bei dieser Aufgabe entfaltet er seine höchsten Kräfte, indem er der einen Notwendigkeit folgt, und wird vernichtet durch die andere Notwendigkeit." So folgt Antigone der „absolut notwendigen Forderung der Religion" und wird vernichtet durch die „absolut notwendige Forderung des Staates". Das Drama ist nun nichts als der Ablauf einer solchen Notwendigkeit, ein so strenger Ablauf, daß für keine Willkür Raum bleibt. „Denn die Formen des Dramas sind so zwingend, daß nicht viel mehr als die Stoffwahl — das Wort in sehr weitem Sinne gesagt — in der Hand des Dichters liegt, alles weitere aber nach unerschütterlichen Gesetzen gehorchen muß, wenn sich wenigstens ein vollkommenes Werk bilden soll." Oder mit den Worten des Dichters in den „Erdachten Gesprächen": Die einzelne Tragödie ist „nur die sinnliche Ausprägung der Idee ‚Tragödie'", die als Idee, als eine der Formen, in welchen sich das Gefühl, das tragische Gefühl, mitteilen kann, immer Geltung hat, das heißt ewig ist.

Warum aber sind die Formen des Dramas zwingend? Weil sie wie alle dichterischen Formen nicht „Geschöpfe des Zufalls“ sind, sondern „erzeugt durch die ewig gleichen seelischen Ansprüche der Menschheit, weil zwischen jeder strengen Form und den letzten menschlichen Werten, denen der Ethik und der

Paul Ernst

Paul Ernst

Büste von Karl Jäckle im Museum zu Basel

Metaphysik, eine „wunderbare Verbindung“ besteht. Eine einzige gemeinsame Wurzel hat das Sittliche und das Ästhetische — die Notwendigkeit.

Wer kann dramatischer Held sein?

Da es sich im Drama um einen notwendigen Kampf sittlicher Entscheidungen handelt, ist von vornherein klar, daß sich nicht jeder Mensch zum Träger einer dramatischen Handlung, zu einem tragischen Helden eignet. Nur der irgendwie hochstehende, hervorragende Mensch kann ein tragischer Held sein. Denn je höher

Paul Ernst der Mensch steht, „desto häufiger sieht er sich im Mittelpunkt mehrerer Notwendigkeiten". Nur der höhere Mensch hat die bei allem Zwang zum notwendigen Schicksal doch notwendige freie sittliche Wahl, der niedere ist ganz „Milieuprodukt". Nur für den höheren Menschen können die menschlich wichtigsten Dinge, die sittlichen Kämpfe, auch *seine* wichtigsten Dinge sein. Nur beim höheren Menschen ist „die größtmögliche Reinheit des tragischen Konfliktes" gewährt, „indem nur auf der Höhe das allgemein-menschlich-Notwendige zum Ausdruck kommt". Und nur der höhere Mensch ist ein Gleichnis für ein „transzendentes Subjekt, von dem unser empirisches Subjekt nur ein schwaches Symbol ist".

Was will das Drama?

Was will das Drama? Was ist sein Sinn? Die Antwort ist zugleich eine Antwort auf die Frage: Was ist tragisch? Den Sinn des Dramas und das Wesen des Tragischen wird keiner fassen, der nur vom Dichter ausgeht und nicht auch von der Seele des Zuschauers, vom Schöpfer und nicht auch von der Wirkung des Werkes. Gewiß: ein Drama ist nicht die Welt, sondern *bedeutet* die Welt, ist ein Spiel, ein Gleichnis für die in der Seele des Dichters kämpfend sich klar ringenden Gefühle. Aber nicht nur, „weil ein Mensch gestalten wollte, sondern weil viele Menschen erschüttert sein wollten, bildete sich die Tragödie, in Wechselwirkung mit dem Machtwillen des Dichters, welcher erschüttern wollte". Das Drama ist eine „abstrakte Kunstform, welche interessante Inhalte des Lebens, das heißt Punkte, um welche sich bei den Menschen Energien lagern, in einem sinnlichen Gewand gibt, durch dessen Anblick diese Energien gelöst werden". Es werden also Energien gelöst, es wird nicht Furcht und Mitleid erweckt, wie Aristoteles wollte. Höchste Lebensbejahung ist die Tragödie, kein Spiel um Schuld oder Nicht-Schuld. Es geht auch nicht um Glück oder Unglück. Stolz und Freude erfüllt uns, wenn Ödipus hoch über Furcht und Mitleid steht, „mit großem Sinn die Folge seines Schicksals zieht, sich selbst blendet und fluchbeladen, auf sein Kind gestützt, aus dem Lande wandert, wo er König war, in das Elend". Wir fühlen: „so groß ist der Mensch, in der Notwendigkeit ist er frei." Ich fühle meine eigene Tragödie, wenn ich die Tragödie des Wallenstein oder Ödipus sehe:

> „in meinem Herzen geht der Kampf vor, ich bin Wallenstein, ich bin Ödipus; aber nicht Furcht und Mitleid, keine Depression, sondern höchste Lebensfreude, Glück, Stolz und Herrscherbewußtsein sind in mir erzeugt: wir empfinden das Leben nie so stark, als beim Untergang des Helden, wie es der alte Wikinger nie so stark empfand, als da ihm sein Freund die Brust durchbohrte, indessen das brennende Schiff über die Meerflut rauschte."

Was ist tragisch?

Was tragisch ist, wird hieraus klar. Sophokles empfand es, aber Aristoteles nicht mehr. Er wußte nichts mehr von der Sittlichkeit des tragischen Helden, die nicht gelernt ist, auch nicht einmal „nach einem Vorbild nachempfunden, sondern sie ist ursprünglich in ihm, ohne Grund und Begründung, ohne Zweck und ohne Ursache. Aber unsere barbarischen Vorfahren wußten, was tragisch ist, „obwohl sie künstlerisch nur bis zur Ballade kamen, nicht zur Tragödie; in einem alten deutschen Lied, das uns nur in der lateinischen Übersetzung aufbewahrt ist, heißt es: Ridentes morimur".

Kritik des modernen Dramas

Was ist, an diesen Erkenntnissen und Gesetzen gemessen, das moderne Drama? Hat es, ein Zeichen, daß es ihnen gehorcht, Form? Nein, antwortet Paul Ernst, es hat keine Form, weder das naturalistische noch das neuromantische. Beide können keine Form haben, da beide letzten Grundes den gleichen

falschen Ausgangspunkt haben, die für jede Dichtung schädliche Beschränkung auf eine psychologische Betrachtungsweise und Darstellungsart, den für jedes Drama tödlichen Glauben an die „Relativität aller Sittlichkeit". Unter dem Einfluß naturwissenschaftlicher Erkenntnisse nämlich ist eine Kunst entstanden, die keine Werte vermittelt, sondern eine Lehre, die Lehre: alles, auch der menschliche Wille, ist „kausal" bedingt. Früheren Künstlern, die, von wenigen bezeichnenden Ausnahmen abgesehen, an die Freiheit des Willens glaubten, kam es darauf an, die Gemüter oder Zuschauer im Sinne einer Erhebung zu bewegen. „Im Drama wie im Roman sah man den freien Menschen gegen Widrigkeiten kämpfen; er war ein Held; und mochte er nun siegen oder untergehen in dem Kampf, jedenfalls hatte der Leser oder Hörer den starken Eindruck menschlicher Würde und Kraft." Den neueren Künstlern aber, für die „der menschliche Wille determiniert" ist, „ist vor allem die Psychologie ihrer eigenen Figuren wichtig". Von ihrem Standpunkte aus mit Recht! Denn kann man „alles mechanisch erklären", beweist „eine ganz neue Wissenschaft, die Soziologie", „daß das Milieu diese und diese Stimmung erzeugt, und daß die Vererbung Menschen mit solchen und solchen Trieben schafft", ist also „der Mensch wirklich das Resultat einer Anzahl verschiedenartiger, auf einen bestimmten Punkt wirkender Kräfte, wie es irgend ein anderes Naturprodukt ist, so erscheint es als eine primitive Anschauung, wenn der Künstler und der Zuschauer sich für seinen Kampf mit der Umwelt interessieren sollen. Es ist ja richtig, der Mensch, solange er anständig ist, hält sich praktisch für frei und handelt nach dieser Meinung. Aber der Künstler und mit ihm der Zuschauer sehen viel tiefer: sie wissen, das ist nur seine psychologische Perspektive, ein ganz gewöhnlicher Denk- und Beobachtungsfehler, der sie gar nicht interessieren kann. Sie wollen das Leben, was hinter diesen Vordergrundsempfindungen liegt, nämlich die wirkliche Bedingtheit des Menschen durch die Dinge, ... die (sogenannten) Tiefen des Lebens mit ihren geheimen Triebfedern. Damit ist dann für die Leser alle Bewegung des Gemütes ausgeschlossen; es bleibt nichts übrig als ein Erkennen ... Aus dem Propheten und Seher der früheren unaufgeklärten Zeiten hat sich in unserer aufgeklärten Gegenwart der Dichter in einen liebenswürdig belehrenden und unterhaltenden Professor verwandelt", der aber alles andere gibt als Kunst. Denn mag es auch Tatsache sein, „daß wir uns alles Geschehene nur als im kausalen Zusammenhang vorstellen können", mag die Kausalität als „allgemeines Gesetz unserer Vorstellung" uns alle Dinge als bedingt sehen lassen, so ist doch „das Gebiet des rein Vernünftigen ... nur ein sehr kleiner Teil unserer Seele; nur in unsern Tagen glaubt man, daß es das wichtigste sei; früher wußte man, daß die eigentlich wertvollen Betätigungen des Menschen, die über das Banausentum des materiellen Erwerbs und der ihm dienenden Einsichten hinweggehen, also Religion, Kunst und Sittlichkeit aus ganz anderen Kräften der Seele herauskommen. Ein Frommer ist durch keine Bibelkritik zu widerlegen, und wenn man ihm nachweist, daß drei nicht gleich eins sein kann, so macht das gar keinen Eindruck auf ihn; umgekehrt ist aber auch noch niemand durch Beweisen fromm geworden, sondern sein Herz hat ihn getrieben. Deshalb ist eine Kunst, welche zuletzt nichts bietet, als kausale Zusammenhänge aufdecken, keine Kunst, sondern höchstens eine Exemplifikation bestimmter wissenschaftlicher Theorien. Und deshalb ist da keine Sittlichkeit möglich, wo man immer nur das Bedingtsein jedes Handelns sieht."

Gegen Psychologie und Relativismus

Im naturalistischen Roman, der, wie jeder Roman, immer Halbkunst war,

Paul Ernst

Gegen die Lehre vom „Produkt des Milieus"

immer es als seine Hauptaufgabe betrachtete, Wissen zu vermitteln, machten sich zunächst diese modernen Ideen geltend: der Mensch das „Produkt seines Milieus", war sein Inhalt, der Dichter sein wissenschaftlich geschulter Beobachter. Ließ Zola „inkonsequent" noch „das Temperament" des Künstlers gelten, „das ja doch nur Beobachtungsfehler erzeugen konnte", so zog man in Deutschland „die radikalste Konsequenz": Phonograph und Momentphotographie waren der idealste Ersatz für das Temperament des Künstlers geworden. Aus der Halbkunst des Romans drangen diese Ideen dann in die Vollkunst des Dramas und verflachten es. Da der naturalistische Dramatiker nur einen „Ausschnitt aus dem Leben in Form von Gesprächen und ausführlichen Regiebemerkungen" gab, da seine „produktive Tätigkeit" sich beschränkte „auf die bloße Arrangierung der Vorgänge", konnte man „mit einem ganz kleingeistigen Wesen auskommen;... es war nicht jenes furchtbare Kämpfen und Ringen, jenes qualvolle Denken und Suchen, jenes Durchzittern in Leidenschaften und Gefühlen nötig, man brauchte nur zu sehen und zu hören, nur den Sinn für die Nüancen der Wirklichkeit zu haben". So schuf man nicht Menschen, die größer waren, sondern die kleiner waren als man selbst, und suchte den Einwand, daß diese Trivialitäten doch niemanden interessieren könnten, damit zu widerlegen, daß man sagte, „daß diese ‚einfachen Menschen' doch eigentlich das Tiefste des Menschen verkörperten". Aber eine Sammlung dialogisierter Skizzen hat so wenig eine dramatische Form wie eine „beliebige Misere des sittlichen Stumpfsinnes" ein Drama ist. Produkte der Verhältnisse sind keine tragischen Subjekte. Wer ihnen nicht entgehen kann, der ist nicht „qualitativ verschieden vom Tier". „Bemitleiden kann ich auch den Ochsen, der in schwerer Sonnenglut den Pflug zieht; aber er kann keinerlei tragische Empfindungen in mir hervorrufen." Genau so der Proletarier, wenn er durch das Elend vertiert und hoffnungslos müde ist: man kann ihn bemitleiden; aber er ist nicht tragisch, er ist kein Held. Nicht daß ein Proletarier für die Tragödie nicht in Frage kommen könnte, aber „er wird es seltener, als ein Mitglied aus den höheren, freien Gesellschaftsschichten, weil die soziale Unfreiheit die gewöhnliche Folge hat, das Bewußtsein der sittlichen Freiheit zu trüben". Heute freilich ist diese Trübung allgemein: „Wir haben an die Stelle der Pflicht die Nerven gesetzt, an die Stelle des Sollens das Erkennen", wir glauben nicht mehr an eine „absolute Sittlichkeit".

Notwendigkeit einer absoluten Sittlichkeit

Diese Frage nach der Notwendigkeit einer absoluten Sittlichkeit hat mit der Frage nach der Wirklichkeit einer sittlichen Weltordnung nicht das geringste zu tun.

„Ob in der ‚Wirklichkeit' eine sittliche Weltordnung herrscht, darüber sind bekanntlich seit Jahrtausenden die Meinungen geteilt: reichten unsere Quellen weiter, so würden wir den Gegensatz noch weiter zurück verfolgen können. Für die Dichtung ist dieser Streit der Weltbetrachter gleichgültig. Es gibt keinen törichteren Einwand als den, daß etwa die poetische Gerechtigkeit im Leben nicht vorkomme; eben weil sie jenseits des Lebens steht, heißt sie poetisch. Ich meine, eine vertiefte Einsicht in das gesellschaftliche Leben und die Zusammenhänge der Menschen und Vergessen des beschränkten Persönlichkeitsstandpunktes mit den Vorstellungen von der irdischen Gerechtigkeit her, diesem Widerspruch in sich, wird auch im Leben die göttliche Gerechtigkeit sehen; aber da man diese Einsicht nicht von allen Menschen verlangen kann, so genügt es, wenn man sich klarmacht: nicht auf die Darstellung dessen, was den Menschen umgibt, geht die Kunst als auf ihren Zweck, das ist ihr nur Mittel, sondern dessen, was der Mensch ersehnt; und am tiefsten ersehnt selbst der Unsittliche die sittliche Weltordnung."

In jedem Falle: Ohne die Erkenntnis „absoluter Werte", ohne den Glauben an sie und das Streben nach ihnen keine höheren Werte, damit auch keine Kunst, keine Dichtung, vor allem keine Tragödie. Denn: **Paul Ernst**

Werte statt Erkenntnisse!

„Der schlimmste Feind alles Tragischen aber ist die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Als Euripides den Satz aufstellte, daß dieselbe Handlung gut und böse sein könne, je nach der Person und den Umständen, da war die griechische Tragödie zu Ende. Denn wenn es keine objektiven, allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gibt, mögen diese auch das freie Produkt einzelner hoher Geister sein, dann gibt es keinen sittlichen Konflikt mehr; dann gibt es eben nur noch ein Verstehen. Die Sophisten haben das antike Drama zerstört durch ihre Lehre von der Relativität aller Begriffe; das naturalistische Drama der Gegenwart, welches kein Drama ist, hat bezeichnend genug die engsten Verbindungen mit dem soziologischen und positivistischen Zuge; die modernen Positivisten sind die wahren Abkömmlinge der alten Sophisten, und sie selbst heben ja die Verwandtschaft hervor, wie etwa Laas in seiner Rettung des Protagoras.

Sokrates und Plato bekämpften von der Ethik und Ästhetik aus die Sophisten; sehr mit Recht; denn wenn man vom Standpunkt des bloßen Erkennens auch nichts gegen die allgemeine Relativität aller Dinge und Begriffe einwenden kann, wenn die moderne Wissenschaft auf ihrem rasenden Wege auch immer weiter fortfahren mag, alles Feste, was wir noch hatten, in Beziehungen, alles prädikatlose Subjekt in subjektloses Prädikat umzuwandeln: es ist ein Übergriff unerhörtester Art, wenn diese Gedanken in die Welt der Werte eindringen wollen. Was für ein unglaublicher Schluß ist es, daß ich einen Wert aufgeben soll, weil mir angezeigt wird, woher ich ihn habe! Ich schätze den Diamanten, weil er funkelt und Licht sprüht; soll ich ihn fortwerfen, weil mir einer sagt, daß er kristallisierte schwarze Kohle ist? Die Liebe ist das gewaltigste Gefühl, weil es den Menschen seiner Bedürftigkeit entkleidet und ihn frei macht von sich selbst; was tut es, daß sie ihren Ursprung gemein hat mit dem, was sich in den Bordellen findet?"

Darum:

„Nicht in der Einsicht liegt unser Wesen als Menschen, sondern darin, daß wir Werte erblicken, die uns das Herz brennen machen. Sittlich kann nur der Mensch sein, und deshalb liegt alle menschliche Größe nur in der Sittlichkeit. Auch im vorigen Jahrhundert gab es Banausen, die lieber das Spinnrad erfunden hätten, als die Ilias gedichtet; damals verlachte man sie, heute aber feiern viele Leute ernsthaft das Erbauen von Brücken und Eisenbahnen als die größten Taten unseres Jahrhunderts. Da hat man natürlich kein Verständnis für wirklich menschliche Größe, und das hat zur Folge, daß sie immer mehr verschwindet, und daß man dann gar nicht mehr an ihre Existenz glaubt. Bei Ibsen, der kein Naturalist in seiner Technik ist, und bei dem deshalb die Bedingtheit seiner Personen mehr durch das Räsonnement gezeigt wird als durch direkte künstlerische Mittel, der aber die äußersten Folgen zieht als konsequent dramatisch Denkender, erscheint der Gipfelpunkt erreicht: der Mann mit der sittlichen Forderung ist hier der gute Dummkopf, der durch seine Tappigkeit und seinen Doktrinarismus die Leute bloß unglücklich macht, die sich vorher in ihrem Sumpf ganz wohl gefühlt haben. Durch die furchtbare Grimmigkeit des Hohnes, durch das direkte Umschlagen aller dramatischen Anforderungen in ihre Negation wird hier das Undramatische wieder dramatisch. An die Stelle der sittlichen Erhebung tritt hier nicht, wie bei den gewöhnlichen Naturalisten, die Gleichgültigkeit, sondern ein starkes Gefühl des Hasses gegen die gesamte Menschheit. Je schwächer die Persönlichkeit der andern ist, desto schwächer ist dieser Pessimismus; vorhanden aber ist er immer, als Rache der dramatischen Form für ihre Vergewaltigung."

Möglichkeiten einer neuen Tragödie

Aber auch heute ist die absolute Sittlichkeit und damit die Tragödie nicht nur möglich, sondern nötig. Freilich hat der Dramatiker von heute keinen Rückhalt wie der früherer Zeiten an allgemein gültigen Idealen. „Der moderne

Künstler", ein „götterloser Mensch" und Schöpfer von Werken „gottloser Frömmigkeit — oder ‚Weltanschauungsdichtungen'"

„wird viel einsamer dastehen. Er ist auf eine bestimmte Gruppe sittlicher Ideale angewiesen, auf die perfektionabilistischen Goethes. Deren letzter Inhalt ist, daß einer sein eigenes Wesen erkennt und es in Stolz und Vornehmheit durch fortgesetzte Integration zu seiner absoluten Gestalt herausarbeitet. Bewußt oder unbewußt streben nach diesem Ideal die Besten unserer Zeit: das Wühlen und Suchen im Innersten, das bei manchem die Haupttätigkeit in Anspruch zu nehmen scheint, ist nichts als eine Vorarbeit, es ist das Suchen der Erkenntnis seines Selbst, das bei jedem dem Integrationsprozeß vorausgehen muß. An eine historische Parallele muß man sofort denken: an die christlichen Mystiker. Sie haben dasselbe Ziel gehabt, nur erschien es in teilweise mythologischer Gestalt; und in klarer Notwendigkeit, genau so, wie es auch heute sein wird, stand ihrem Perfektionabilismus zum Erhabenen, Seligen und Schönen der Perfektionabilismus zum Gemeinen, Unseligen und Häßlichen gegenüber bei den Satanisten; man denke heute etwa an Rops, der ein tiefinnerlich schlechter Mensch gewesen ist mit dem Trieb, sein Selbst rein herauszubilden für künstlerische Zwecke; oder man denke an gewisse Züge bei Ibsen, etwa in „Hedda Gabler" oder „Baumeister Solneß". Die Mittel, das Ziel zu erreichen, waren wesentlich andere; sie waren äußerlicher, als man sie heute anwenden wird ...

Die Absolutheit des sittlichen Ideals, die wir heute wollen, ist besser begründet. Sie entspringt einem ursprünglichen Drang des menschlichen Geistes. Uns ekelt die Welt an, denn in ihr ist alles Hohlheit, Unvollkommenheit und unbefriedigtes Streben; wir aber haben die Tendenz auf das Abgeschlossene, Runde, Selbstgenügsame. Das erklärt sich, wenn wir uns von der Katalogisierungsarbeit wegwenden, die wir heute Wissenschaft nennen und unsern heute unbeachteten seelischen Fähigkeiten glauben, die uns versichern, daß unser empirisches Ich nur ein unvollkommenes Abbild eines transzendenten Ich ist, daß unsere Sehnsucht nichts bedeutet als das Streben nach größerer Ähnlichkeit mit ihm, die wir durch den Integrationsprozeß erreichen, da die Unvollkommenheit ja wesentlich das Resultat dieser störenden, verwirrenden und in uns sich festnistenden Welt ist, in welche wir geworfen sind. Wie die Welt unserer Sehnsucht beschaffen ist, das vermögen wir nicht zu erkunden: nur, daß die Punkte von ihr, die wir in uns als die konstituierenden Merkmale unseres transzendenten Subjekts erkannt haben, unter allen Umständen zu erstreben sind, und daß an diesem Streben aller Anprall dieser Welt brechen muß.

Und das würde für uns Moderne der Inhalt der Tragödie sein: der Konflikt zwischen dem Willen zur Integration und der menschlichen Bedürftigkeit; da man kein sympathisches Interesse für die Integration des Bösen erwarten kann, so kann nur die des Guten und Reinen in Frage kommen."

Der Dichter

Diese 1898 in einem Aufsatz „Das Drama und die moderne Weltanschauung" geschriebenen Leitsätze und Streitsätze können überleiten von der Darstellung der theoretischen Ansichten zu der Darstellung der dichterischen Werke von Paul Ernst.

Herkunft aus der Politik

Wer Paul Ernst nur als Theoretiker und da nur oberflächlich kennt, der könnte leicht auf eine seit ewig zurückgezogen lebende Gelehrtennatur schließen, die gegenwartsfremd den Idealismus Kants, Schillers und Hegels, vielleicht etwas gemodelt, heute erneuert sehen möchte, ohne von der Wirklichkeit des heutigen Lebens etwas zu kennen. Er wäre im Irrtum. Erst spät ist Paul Ernst (geb. 1866 in Elbingerode am Unterharz) nach unbedeutenden Jugenderfahrungen im Vereine „Durch" zur Kunst gekommen. Er war einer der vielen theologischen Studenten, die zu sozialdemokratischen Politikern wurden, und fast zehn Jahre hielt ihn die Politik. Mit Tolstoi, dem er die tiefsten Anregungen seines Lebens verdankte, haßte er die Kunst als etwas Unsittliches.

Paul Ernst

Der Wunsch, für die Bestrebungen der arbeitenden Klassen zu wirken, im Glauben, „damit die Menschheit höher zu führen", beherrschte ihn. Aber neben geschichtlichen Studien führten ihn gerade Erfahrungen während einer dreijährigen Tätigkeit teils im Dienste städtischer Verwaltungen, teils auf Gütern in Hannover und Thüringen, von der Sozialdemokratie und später aller Politik weg. Der Glaube an die Demokratie fiel, und der Glaube an „das, was man ‚soziales Bestreben' nennt", stürzte nach. Aber Paul Ernst rettete sich nicht wie viele „in die Objektivität und blickbeschränkende Spezialarbeit". Er suchte als Ersatz für den verlorengegangenen Glauben einen neuen — denn nur für einen Glauben lebt man, nicht für ein Wissen! —, er fand ihn in dem Glauben an die Kulturaufgabe der Kunst.

Naturalistische Anfänge

Paul Ernst zog mit Arno Holz zusammen und begann — 1897! — naturalistisch als Holzschüler. Ein Band Gedichte im Phantasustone „Polymeter" — in Wirklichkeit keine Gedichte, sondern Notizen zu Gedichten — und zwei in peinlich getreuer Sprechsprache nachgeschriebene Einakter „Lumpenbagasch" und „Im Chambre séparée" entstanden: zwei Burlesken, die in ihrer „Mischung des Furchtbaren, Lächerlichen und Gemeinen" nicht ahnen ließen, daß Paul Ernst sich abgequält hatte, „Ausdruck zu finden für tragische und pathetische Dinge", die ihm „am Herzen lagen". Aber schon die Selbstanzeige warf die Frage auf: „Lohnt es denn die unendliche Mühe, eine Mühe, die frühere Künstler nicht geahnt haben, all dieses elende, triviale Zeug, das uns im Leben schon so anwidert, auch noch künstlerisch darzustellen?" Ernst erkannte, daß die „wichtigsten Dinge, nämlich die sittlichen Kämpfe, nicht dargestellt werden können durch zu *starke* Nähe bei der Natur". Er versuchte darum in einer Reihe meist unveröffentlichter Dramen über den Naturalismus hinauszukommen. Zwei Einakter („Wenn die Blätter fallen" — „Der Tod" 1900) versuchten es „auf dem Wege der psychologischen Analyse". Aber auch diese in mystisch weiche Stimmung getauchten Stücke befriedigten nicht. Da brachte ihm 1900 eine Reise nach Italien Klarheit über die beiden höchsten Kunstformen, die Novelle und das Drama. Aus Scheu vor den „früher nie geahnten Schwierigkeiten des Dramas, die nicht im dichterischen Können liegen, wie die meisten glauben, nicht im Konstruktiven, wie die Wissenden meinen, sondern in der geheimnisvollen Verbindung von Schicksal und Wesen des Helden", versuchte sich Ernst zunächst in der „leichteren Form der Novelle". Vielleicht lenkte auch die Entdeckung der altitalienischen Novellen, von denen er 1902 zwei Bände herausgab, seine Versuche auf diese Kunst. Hier fand er, was er in der zeitgenössischen Kunst vermißte, eine „ewige Form". So wurden die altitalienischen Novellen sein Vorbild in der „Prinzessin des Ostens". Überschlicht sind diese siebzehn kleinen Novellen erzählt. Alles Analytische, Psychologische ist auf das äußerste beschränkt; was in der Seele vorgeht, deuten sparsam ein paar Gebärden, alles ist Handlung, Bewegung. Ihr Fluß zwingt nicht immer, das Gefühl, daß nicht immer etwas Notwendiges geschieht, sondern daß etwas Willkürliches erzählt wird, ist mitunter nicht zu unterdrücken, aber die besten dieser Novellen, wie „Papedoene", wie „Der Tod des Dschinghiskhan", wie auch die Titelnovelle hinterlassen den Eindruck, den nach Paul Ernst jede Novelle hinterlassen soll: hier ist Schicksal und Charakter in gegenseitiger Bestimmtheit zu einem notwendigen Geschehen verknüpft.

Erste Dramen

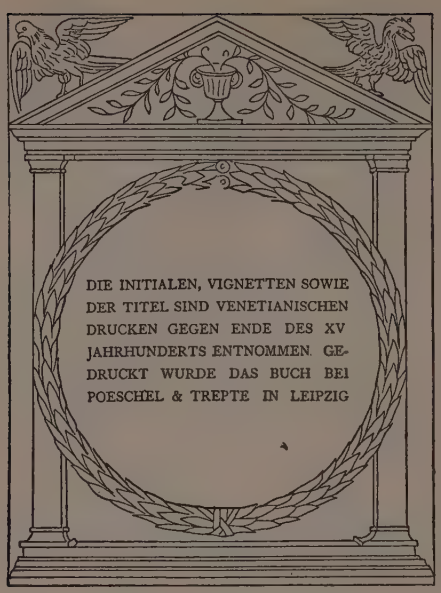
Versuche, über den Naturalismus hinauszukommen

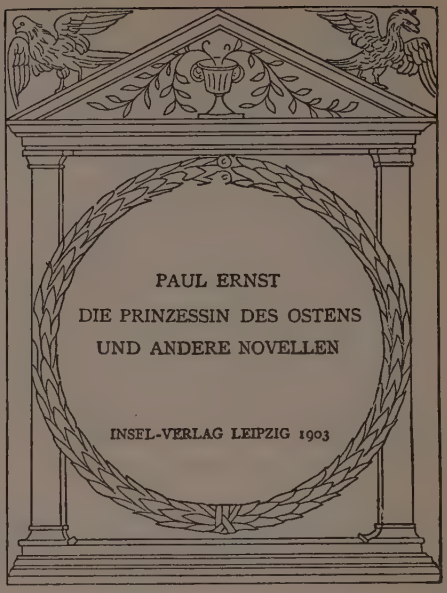
Erzählendes

Die Prinzessin des Ostens

Merkwürdigerweise schließt ein Roman diesen Abschnitt in Paul Ernsts erzählender Kunst ab, obwohl der Theorie nach der Roman für Paul Ernst

Der schmale Weg zum Glück





doch nur Halbkunst ist. „Der schmale Weg zum Glück" (1903) ist ein Entwicklungsroman, in dem viel eigenes und viel allgemeines Zeiterlebnis steckt. Ein Försterjunge wird aus seinem Walde in die Kleinstadt, dann in die Großstadt geleitet, der Student muß, wenn nicht an allen literarischen und sozialen Irrfahrten teilhaben, so doch sie schauen, ehe der Mann am Ende zu einem Leben geführt wird, das er ausfüllt, das ihn ausfüllt, ehe aller Gedankenhochmut von ihm abgefallen ist. Der Roman liest sich schwer; im Aufbau ist er formlos, denn oft wird der Held verlassen, und alle Erlebnisse der Nebenpersonen werden „novellistisch abgerundet". Auch daß auf jede „Analyse" und auf „Schilderung" als auf „unkünstlerische Mittel" allzu puritanisch verzichtet wird, daß dafür viel lehrhafte gedankliche Einschiebsel gegeben werden, wird den Roman wohl immer auf eine kleine Leserzahl beschränken. Paul Ernst selbst glaubte, allen im Wesen des Romans als Kunstgattung liegenden Mängeln zum Trotz sei ihm doch zum erstenmal eines gelungen, nach dem er von Anfang an bewußt gestrebt hätte: „in einem Kunstwerk durch rein künstlerische Mittel als die allein tauglichen im Leser eine Richtung zum Schönen, Edlen, Freudigen zu stärken, nicht Subjektives auszudrücken, sondern Objektives zu wirken", ein wenig mitzuhelfen „am Wiederaufbau unseres Volkes".

Das dramatische Werk

Abgesehen von einer Erzählung „Die selige Insel" (1908) — der zartesten, duftigsten, farbigsten Dichtung von Paul Ernst, dem Werke, das am besten Freunde werben, mehr als Teilnahme für den Dichter wachrufen kann — gilt seine dichterische Arbeit von 1903 an in der Hauptsache dem Drama. Zielweisend leitet diese Zeit, nachdem fünfzehn Dramen, die ihm nicht genügten, vernichtet sind, die Tragödie „Demetrios" (1905) ein. Nichts Geringeres unternimmt Paul Ernst, als den Stoff, über dessen Bewältigung Schiller und Hebbel wegstarben, von dessen Schwierigkeiten aber die Fragmente zeugen, in seine endgültige Form zu zwingen. Sehr geschickt wird der historische Zufallsgegensatz

Demetrios

zwischen Russen und Polen dadurch beseitigt, daß die Handlung nach Sparta in das zweite vorchristliche Jahrhundert verlegt wird, in dem nicht die nationalen Gegensätze sich befehden, sondern zwei soziale Lager, Herren und Knechte — zwei auch symbolisch vertiefbare und deutbare Begriffe — sich gegenüberstehen. Über die alte Heraklidenstadt herrscht ein Tyrann Nabis. Die alten Spartiatengeschlechter sind bis auf wenige zusammengeschmolzen. Der Königsstamm ist vernichtet, nur eine dunkle Sage geht, Demetrios, der Sohn des ermordeten Königs Oreste, lebe noch. Ist der Sklave Pytheas, den gerade, als er einen schimpflichen Knechtestod leiden soll, eine Sklavin Tritäa, die als seine Mutter gilt, für Demetrios ausgibt, ein Königssohn, ein Herrscher? Er selbst, der im Sklavengewande Königsgedanken trug, zweifelt nicht. Die alte Königin bestätigt ihn als Sohn — aus Rache freilich nur —, und der Thron wird sein. Aber er unterliegt seinem notwendigen Schicksale. Er kann nicht, wie er wollte, Reformator sein, er muß in Nabis' Fußstapfen treten, und bald steht er — ein Opfer des „sich selbst setzenden Konfliktes" — tiefer im Blute. Das Volk empört sich, noch einmal soll die alte Königin für ihn zeugen. Da erfährt er seine Abkunft: er ist ein Herakliде, aber Tritäa, die Sklavin, ist seine Mutter. Als das Volk fordert, er solle zum Beweise seiner Abkunft Tritäa töten, wirft er sein Schwert fort und wird erstochen. Herb, klar, kraftvoll, in einer Sprache, die auf jede lebhaftere Farbe, auf jede lyrische Erholung verzichtet, die nur das Unentrinnbare, das sittlich Notwendige hervorleuchten lassen will, wird dieses Schicksal gestaltet.

Paul Ernst

Fünfzehn Dramen hat Paul Ernst — will man von zwei Nachzüglern absehen — nach dem „Demetrios" bis 1916 veröffentlicht. Rein dichterisch bedeuten die sieben Lustspiele („Eine Nacht in Florenz" 1905, „Ritter Lanval" 1905, „Der Hulla" 1906, „Über alle Narrheit Liebe" 1908, „Der heilige Crispin" 1912, „Der Gärtnerhund" 1913, „Pantalon und seine Söhne" 1916) als Gesamtleistung am wenigsten. Sie sind im ganzen wohl auch Hilfswerke, leiten den Tragiker zu neuen Zielen und spiegeln auch so die Entwicklungslinie, die von der Gegenüberstellung der prosaischen und der poetischen Welt in den beiden ersten Lustspielen bis zu der fast jenseitigen, übersinnlichen Welt führt, in der der heilige Crispin atmet. Während sie so notwendig waren für den Dichter, wertvoll uns für manche Erkenntnisse, haben sie einzeln kein dauerndes Eigenleben. Sie sollen wohl Tiefes anmutig sagen, und im „Hulla" und im „Heiligen Crispin" gelingt es streckenweise, aber sie wirken oft leer und gequält, es kann sogar geschehen, daß in „Über alle Narrheit Liebe" ein so großer Kunstverstand wie Paul Ernst gar ins Platte und Banale entgleist. Ich glaube auch kaum, daß Paul Ernst je ein rechtes Lustspiel schreiben wird; er kann zierlich sein — nicht nur e i n e Erzählung beweist das —, aber seine Gedanken können nicht leicht spielen, sondern wollen schwer ringen. Darum gibt er sein Bestes nur in den Tragödien und Schauspielen; bezeichnenderweise lösen sie sich zeitlich ab. Vier Tragödien folgen zunächst auf den „Demetrios". Sieht man von der Tragödie „Das Gold" (1906) ab, in der Paul Ernst „einen erdachten historischen Konflikt zum Mythus machen" wollte, so scheint es rein stofflich, als ob er versucht habe, Vorwürfe von Weltruf in seine tragische Form zu zwingen: den Kampf zwischen Heinrich IV. und dem Papste Gregor in „Canossa" (1908), den Nibelungenstoff in „Brunhild" (1909), den Stoff der Ninon von Lenclos in einem gleichnamigen Trauerspiel (1910). Wie im „Demetrios" wird versucht, Schicksal und Wesen des Helden unlöslich zu verbinden. Paul Ernst

Lustspiele

Tragödien

Ihr Wesen

Paul Ernst will die tragische Wirkung nur „durch eine ganz feste Konstruktion der Handlung, in welcher sich eines notwendig aus dem andern ergibt", erzielen. Der echte Tragiker wirkt, meint er, meist verstandesmäßig, und das Drama ist ihm eine logische Konstruktion, der Nachweis der Notwendigkeit des einen Gesetzes, das immer anders, aber immer zwingend dem edlen Menschen der Tragödie sein Schicksal in Leben und Tod bestimmt. „In seiner Brust trägt jeder sein Gesetz, das dem Gesetze keines andern gleicht", heißt es in dem Trauerspiel „Canossa". Es gibt nur ein sittliches Gebot: Treue gegen sich selbst. Wie ein (sich selbst setzender) Konflikt diese Treue erschüttert, den Helden entwurzelt, im Tode wieder zu sich zurückbringt, das ist immer wieder der Verlauf. Ein Verlauf, über den nicht nur der Dramatiker, sondern der Held und meist auch die Gegenspieler Bescheid wissen. Sie erscheinen oft wie Abstrakta, es gibt für sie nichts Unbewußtes, sie wissen, was sie wollen, und wissen, daß sie wollen müssen. Wir erleben nicht, wie Leidenschaften und Triebe siegen oder unterliegen, sondern wie Gedanken gegeneinander kämpfen. Hier sind die Keime zu dem, was Georg Kaiser etwas später ein „Denkspiel" nannte. Diese Gestalten handeln als große Menschheitstypen nicht nur nach ihrem Gesetze, sondern sie formulieren es ganz nackt. „Nackte Seelen", so deutet Georg von Lukács diese künstlerische Welt „halten hier mit nackten Schicksalen einsame Zwiesprache. Beiden ist alles entrissen, das nicht ihr innerstes Wesen ist; alle Beziehungen des Lebens sind vertilgt, um die Schicksalsbeziehung herstellen zu können; alles Atmosphärische zwischen Menschen und Dingen ist entschwunden, daß zwischen ihnen die klare, nichts verhüllende, harte Höhenluft der letzten Fragen und letzten Antworten sei... Die Tragödie hat nur eine Ausdehnung: die der Höhe. Sie setzt ein mit dem Moment, wo rätselhafte Kräfte das Wesen aus dem Menschen heraustreiben, ihn zur Wesenhaftigkeit zwingen, und ihr Gang ist nur ein Immer-offenbarer-Werden dieses einzigen, wahren Seins." Und wie diese Figuren, was sie treibt, mit knappen, klaren Worten aussprechen, so sucht Paul Ernst die Handlung auf die knappste Form zu bringen, womöglich mit wenig Personen auszukommen, womöglich die Einheit von Ort und Zeit zu wahren. Am Tage nach der Brautnacht spielt die Handlung der „Brunhild" „in dem Zeitraum von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang". Wie in der klassischen Tragödie leitet chormäßig ein Wechselgespräch — fast ein Wechselgesang — zwischen dem uralten Wächter und der jungen Magd die drei Aufzüge ein; außer den beiden Paaren nur noch eine Figur, der zwischen Edlen und Unedlen in der Mitte Stehende, der Mensch mit der Sehnsucht nach Höhe: Hagen. Das Trauerspiel selbst — im engen Anschluß an eigene Untersuchungen des Dichters über die Nibelungen, der die Wiedereinsetzung Brunhilds als tragischer Heldin früher schon forderte — nichts als die immer leuchtendere Offenbarung der Schicksalsbeziehungen zwischen den Gleichen, den Hohen, zwischen Brunhild und Siegfried, vor deren immer lauterer sich entwirkendem höheren Wesen die Niederen immer mehr in die Nebel der Tiefe versinken, deren Namen sie tragen. Die Tragödie des Sophokles ist Paul Ernsts Traum, und man fühlt, wie er mit der „Brunhild" eine reine Katastrophendichtung schaffen wollte, etwas dem Ödipus Ähnliches. Auch geistig Ähnliches. Ähnlich starke Empfindungen, wie der sich selbst richtende Ödipus, soll Brunhild zurücklassen, als sie an Siegfrieds Leiche, die Edelste vor der Leiche des Edelsten, sich ihm vermählt, ihr und sein ihnen vorenthaltenes Schicksal erfüllend:

Als Beispiel: Brunhild

Du warst fremd und warst ein Wanderer
Und warst allein.
Doch wie ein Netz sind der Menschen Schicksale,
Und sind alle verknotet,
Und bald wurdest Du in Schicksale verstrickt.
Ich weiß nicht von Verfehlung und Schuld,
Denn nach Notwendigkeit leben wir oberen Menschen,
Schuldlos,
Denn wir sind wie die grünende Erde,
Die auf den Schnee harrt,
Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet.
Du aber hast als Schuld die Verstrickung gefühlt
Und als Verfehlung Dein Unglück.
Und jedes Geschehen als Deinen Willen.
Denn sonst warst Du gottgleich.
Nun entflieht Deine Seele dem sterbenden Leib,
Unschuldig und frei.
(Sie ersticht sich mit Siegfrieds Schwert.)
Und ich gebe ihr ihre Gefährtin.

Von der Tragödie zum Erlösungsdrama und Schauspiel im engeren Sinne: von Brunhild zu Ariadne auf Naxos, Kassandra und York

„Das Drama", sagt Paul Ernst in seinen „Bemerkungen über mein Leben" aus dem Jahre 1922, „ist eine besondere Form der Lyrik, die durch einen besonderen eng umschriebenen Gehalt bedingt wird. Dieser Gehalt ist keine Substanz, sondern eine Bewegung, und zwar eine Bewegung, welche einen festen Anfang und ein festes Ende hat." Oder mit den Worten seiner Abhandlung über die „Trachinierinnen": das Drama ist „das Abbild des Seelenzustandes des Dichters während der Zeit, wo er das Drama schreibt; die Reihe der von ihm gedichteten Dramen also gibt in Abbildern die Geschichte seiner seelischen Entwicklung". Den Anfang solcher Bewegung, die bei Paul Ernst in zwölf Jahren sechzehn Dramen durchläuft, bezeichnen Tragödien im engeren Sinne, das heißt „Darstellungen der völligen Verzweiflung am Sinn des Lebens bei der leidenschaftlichsten Lebensbejahung, durch Betonung der Freiheit des Menschen". Nur natürlich, daß zunächst historische Tragödien (als der Ausdruck der gesteigertsten Verzweiflung am Sinn des Lebens) die Bewegung eröffnen. Aber wohl aus dem dunklen Gefühl heraus, daß der Zustand der Verzweiflung kein Dauerzustand werden dürfe, daß er aber in dem Beharren in der historischen Tragödie zum Dauerzustand werden müsse, drängt es ihn zum tragischen Mysterium, zur mythischen Tragödie „Brunhild". Bewußt zunächst aus andern Gründen: es wurde ihm klar, daß historische Stoffe restlos nicht zu „typisieren" waren; denn die historischen Vorgänge bleiben „immer mit der menschlichen Bedürftigkeit verknüpft, mit dem Kampf um irgend etwas Außergeistiges". Selbst im „Gold", wo er „einen historischen Konflikt zum Mythus" hatte machen wollen, „selbst hier, wo alles erfunden war, blieben nur die politischen und sozialen Leidenschaften als poetische Mittel, und der einzige höhere Mensch stand isoliert in einem Kampf, der ihn gar nichts anging". Aber auf die mythische Tragödie „Brunhild" folgt keine zweite. Erwies sie sich mit den Schlußworten der Brunhild schon als ein neuer Übergang, erwies sich als solcher noch mehr die „Ninon von Lenclos", dies Gegenstück zu dem „Mysterium von der Liebe der höheren und der niederen Menschen", dies Trauerspiel von dem der Tragik unfähigen Menschen, so erwies sich „Ariadne auf Naxos" (1912) als das Mysterium von den der Tragik nicht mehr Bedürftigen. Denn hat auch in jedem Dichter der Zustand der Verzweiflung die Tragödie erzeugt, dauernd kann der Mensch nicht in Verzweiflung verharren; immer muß die Erlösung aus der Verzweiflung folgen. „Dem Dramatiker verlieh ein Gott nicht, zu sagen, was er leidet; er hat ihm verliehen, zu sagen, wie das Leid überwunden wird." Erlösung aber ist keine Sache des Willens, sondern der Gnade. Der ethische Dichter der Tragödie im engeren Sinne hat sich — viele Untersuchungen schon der Bekenntnissammlung

Ariadne auf Naxos

Paul Ernst „Ein Credo" (schon der Titel ist bezeichnend!) beweisen die Wendung — zum religiösen Dichter gewandelt. Der Mensch nicht mehr, der Gott ist das Ziel. „Das Höchste," heißt es im Vorwort zu „Ein Credo", „was Menschenwille für sich allein erringen kann, ist das Tragische, denn das Höchste des Menschenwillens ist das Ethos; aber es gibt Höheres als den menschlichen Willen, nämlich den göttlichen, und Höheres als das Ethos, nämlich die Religion." So folgen den Tragödien im engeren Sinne Erlösungsdramen, Schauspiele wie die „Ariadne auf Naxos" geheißen. Angekündigt ist die Wendung schon am Schluß der „Brunhild". Man hat ihre (oben mitgeteilten) Worte an Siegfrieds Leiche mißverstanden, aus ihnen ein verhülltes Bekenntnis zu relativistischer Wertung herausgelesen, gar von einem Rückfall in eine von ihm selbst früher gegeißelte Weltanschauung gesprochen, ohne zu bedenken, von welcher Ebene aus solche (und später ähnliche) Worte gesprochen sind. Es ist ein Anderes, wenn eine leiddurchglühte Göttin, die ihr Schicksal erfüllt hat, oder ein leiderlöster Gott aus ihrer jenseitigen Welt, die irdisches Maß nicht mehr kennt, ein schuldbefreites religiöses Lebensgefühl künden, als wenn ein vernünftelnder Mensch in Gottesferne und Gottesblindheit diese Worte in lächerlicher Überheblichkeit auf sich und seinesgleichen anwendet. Völlig ist diese Wendung von der Tragödie zum Erlösungsdrama in der „Ariadne auf Naxos" vollzogen. Der leiderlöste Gott Dionysos nimmt Ariadne in seine Leidensschule, die Leidgeprüfte endlich erlösend, sie zu sich in seinen Himmel entrückend, zu dem empor, sterbend, der ethische Mensch Theseus in Sehnsucht nur die Hände heben darf, im brechenden Auge die Hoffnung auf eine späte Erlösung. So wandeln denn auch die späteren Dramen („Manfred und Beatrice" 1912, „Kassandra" 1915, ja selbst das mehr zeitbedingte Schauspiel von der Erweckung des jungen Friedrich „Preußengeist" 1914) irgendwie den religiösen Erlösungsgedanken ab. Am reinsten „Kassandra", die, wie Ariadne durch den Gott der Tragödie Dionysos, durch den Musengott Apollon von den Menschen befreit wird: damit sie ihm gehöre, ihm den Dichter gebäre, der, blind geworden, nach Jahren der Verzweiflung das Lied von Troja singen soll, das Lied, das für Jahrtausende die Menschen, die es gehört, von jedem Leid für immer erlösen kann. Und hier wie am Schlusse der „Brunhild": Apollons letzte Worte deuten auf einen Zustand jenseits der Erlösung, spiegeln einen Seelenzustand, der einer dritten Form der Tragödie im weiteren Sinne entspricht. „Die Tragödie stellt einen labilen Zustand der Seele dar, einen Zustand also, der nicht dauernd bestehen kann. Das Erlösungsdrama symbolisiert die Erlösung aus diesem Zustand, also einen einmaligen Vorgang. Auf ihn muß denn der neue Zustand folgen." Paul Ernst bezeichnet ihn als Seligkeit im Wortsinne Fichtes, der darunter das Sein eines Menschen versteht, für den das sittliche Handeln keine Frage mehr ist — denn alles, was er tut, ist sittlich —, für den Glück und Unglück keine Bedeutung mehr hat. Aus solchem freien, heiteren, leichten weisen Leben entsteht als die ihm entwachsene dramatische Form — „Spiegel der seligen Dichterseele" — das Schauspiel im engeren Sinne. Alles Erkenntnisse, die Paul Ernst bei der inneren Arbeit an seinem „York" (1917) gewann.

Kassandra

York

„Dieser ist ein sittlicher Mensch auf der Ebene des Kantischen höchsten Begriffs; er handelt nach seiner Natur und gelangt selber nicht über deren Grenzen hinaus; aber das dichterische Gesamtbild des Schauspiels symbolisiert einen höheren seelischen Zustand, und es muß dadurch befreiend wirken, während die gebundene Gestalt Yorks allein doch nur Gebundenheit wirken könnte und ebenso die übrigen Gestalten. Diese Wirkung aber

entsteht dadurch, daß der Dichter selber in dem Zustand der Freiheit lebte, in welchem sich denn das sittliche Handeln sowohl, wie Glück und Unglück selber aufgelöst haben."

Wendung zum großen Epos

Ist Paul Ernsts Deutung der inneren dramatischen Bewegung richtig, so ist mit dem „York", das heißt einem Schauspiel im engeren Sinne, diese Bewegung an ein vorläufiges Ziel gelangt. Daß sich danach der Plan eines großen Epos in den Vordergrund schob, hat nun nichts Befremdendes. Vergleicht doch Paul Ernst, ehe er zum Epiker ward, den Geist des Schauspieldichters im obigen Sinne mit dem Geiste eines Epikers im höchsten Sinne, wie Homer! Vielleicht lockte auch nach Jahren der abstrakten Formgestaltung den Künstler mit einem Epos die Fülle der Welt. Drei Teile soll dieses „Kaiserbuch", das im Rahmen einer Darstellung der mittelalterlichen Kaiserzeit von Heinrich I. bis Friedrich II. dem deutschen Volke seine ewigen Aufgaben und sein ewiges Wesen in typischen Lebensverhältnissen zeigen soll, umfassen. 1922 war der erste Teil, „Die Sachsenkaiser", 25000 Verse umfassend, abgeschlossen; nur die erste Hälfte dieses Teiles ist bisher (1923) erschienen. Erst nach Vollendung des Werkes wird darüber zu urteilen sein.

Das Kaiserbuch

Gesamtwürdigung des dramatischen Werkes

Paul Ernst, ein Dichter, dessen „Gesammelte Werke" fünfzehn starke Bände füllen, ist noch heute unbekannt oder verkannt. Die einen verwechseln ihn mit Otto Ernst, die andern verzerren sein Wesen zu einem Schattenbild aus Mißverständnis oder Unverstand. Denn auch die Gegenwart, die, wie es heißt, alles ins kalte klare Licht des Tages rückt, Menschen und Dinge, hat ihre Legenden, ihren Glauben und ihren Wahn. Künstler spüren das am meisten. Sie, die das Schicksal schon gezeichnet hat zu einem Berufe, den fast alle mißverstehen, zeichnet und verzeichnet schon zu ihren Lebzeiten die Welt. „Man" weiß etwa, daß Paul Ernst Großes zwar wolle, aber „leider" seine Kräfte an Stoffen und Plänen messe, die ihn zum Scheitern verdammen müßten, weil er ja eben nur ein Theoretiker sei, der sich mit den Schatten der Klassiker herumschlage, ein kühler klassizistischer Rechner, letzten Endes ein Rationalist, der große Formen nicht füllen könne, weil es ihm am Wesentlichsten fehle, weil er kein Gefühl habe, keine „innere Wärme", weil die „Liebe" ihm fehle, seine Welt ohne den „Seelenpunkt" sei. Keine der seltenen Aufführungen seiner Dramen, wo man nicht befremdet oder gelangweilt immer wieder feststellte: blasse, einander allzu ähnliche schemenhafte Gebilde, die Sprache erlebnisfern, blutleer, kühl. „Der Oberflächliche sieht", so hat Paul Ernst in den „Erdachten Gesprächen" selbst in die Art seiner Dramen einzuführen gesucht, „in ihnen ein starres Gerüst von Beweggründen; er sieht, die Gestalten sind sämtlich bewußt. Wer die Dramen wirklich versteht, der fühlt, daß hinter den Beweggründen und hinter dem Bewußtsein etwas ganz anderes steht, davon die Gestalten selber nichts ahnen. Was diese Dramen zu Dichtungen macht, das ist diese eigentümliche, schwankende, trügerische Beziehung dessen, das hinter den Gestalten steht, zu ihren bewußten Beweggründen. Diese Beziehung ist schwankend und trügerisch; sie kann nur erfühlt werden und ist nie verstandesmäßig zu erkennen, sie versteckt sich hinter Klang und Fall des Verses und hinter der Anschauung, welche das Wort gibt." Selbsttäuschung oder Wahrheit? Nun, man lese einmal die Dramen hintereinander: sie gleichen sich nicht so, wie das Vorurteil vermuten läßt. Es ist doch jedes anders getönt; ohne das Zeit-Mittel der Milieuzeichnung — bewußt wird auf alles Milieuartige verzichtet, sogar eine Ninon wird ohne Rokoko zu einer überzeitlichen Gestalt zu typisieren gesucht — gelingt es Paul Ernst doch, eine ganz verschiedene Stimmungssphäre zu schaffen: eine verschiedene Stim-

mungsſphäre um jedes Drama und um jede Figur. Es gelingt ihm, die Figuren auch dann, wo ſie — mag man ihm immer vorwerfen, daß er zu häufig ſeine Dramen mit ſolchen Reflexionen belädt — den Sinn der Tragödie oder das Geſetz ihres Weſens ausſprechen, noch in dieſem Banne zu halten. Es klingt doch anders, wenn Heinrich IV. dem in die Verbannung ziehenden Gregor nachſinnt:

Ich war ein Jüngling — bin ich nun ein Mann?
Ein andrer ſtand ich auf, als er ſich beugte.
Er muß Gott fluchen, weil er Rechtes wollte.
Ich pflegte Unrecht, und ich ſegne Gott.
Er geht zu ſterben, und ich bin geſtorben:
Er wie ein Tier, das ſeine Höhle ſucht,
Ich, wie die Frucht der Tod der Blüte iſt:
Sein Tod iſt Tod, doch Leben iſt der meine.

als wenn Ninon, zum erſten Male reinen Herzens, den toten Sohn auf die Stirne küßt:

Das Glück der Böſen nur kannt' ich bis jetzt.
Das Glück der Guten halt' ich nun im Arm.
Es währte eines einz'gen Herzſchlags Dauer.

oder wenn Dionyſos Ariadne umarmend lichtumglänzt in die Luft ſich erhebt:

Gut iſt das Leben, und der Tod iſt gut,
Schön iſt das Licht, und ſchön die Finſternis,
Gut iſt das Leiden, und die Freude gut,
Gott wurde Menſch, die Menſchen werden Gott,
Dem Sonnenglanze öffnet eure Augen:
Ihr ſeid erlöſt, wenn ihr die Augen öffnet.

Vorwürfe gegen Paul Ernſts Art und Selbſtverteidigung ſeines religiöſen Dramas

Alle Sprachkunſt wirkte um 1900 durch ihren Reichtum an Lichtern und Schatten, durch ihre lyriſchen Reize, ihre ſinnliche Fülle, ihre Farbe. Paul Ernſt will nur durch die Linie wirken. Was Spitteler einmal in einem kurzen Eſſay über „Leben und Linie" ausführte, gilt auch von Paul Ernſt: Man darf über die Abkehr vom Leben zu dem Zweck, Linie zu gewinnen, nicht mit „wegwerfendem Achſelzucken und ein paar wohlfeilen Worten von Kälte, Steifigkeit und Lebloſigkeit" wie über eine „Dummheit" reden. Man gewinnt Größe. „Ja, es iſt Größe (Stilgröße), wenn ein Künſtler es vermag, ſich auf die Hauptlinien zu beſchränken und alle Nebenſachen, auch die blühendſten, duftigſten, auszuſchließen." Und es iſt alles andere als leicht. Ob freilich Paul Ernſt den Schattenſeiten und Gefahren der Linienkunſt: der „Blutarmut", der „Kälte", dem „Akademiſchen", dem „Pſeudoklaſſiſchen" immer entgangen iſt, mag ruhig eine andere Frage bleiben. Mag man ſie auch mit Nein beantworten — das „ſpezifiſch Poetiſche" wird von ihm ſicher unterſchätzt, der ordnende Kunſtverſtand überſchätzt —, es kommt bei Werturteilen mehr auf die Ja an als auf die Nein! Ja, es iſt und war beſonders zwiſchen 1900 und 1910 Größe, wenn einer verzichtete „auf jeden äußeren Reichtum des Lebens, um ſeinen inneren zu erringen; auf ſeine ſinnliche Schönheit, um zur tieferen unſinnlichen ſeines letzten Sinnes durchzudringen; auf jeden Stoff, um das rein Seeliſche der reinen Form ſchauen zu können". Ja, es iſt Größe, wenn einer in weiblich-

weichlicher Zeit die harten männlichen Kunstmittel betont, zu den männlichen Künstlern sich bekennt, zu Lessings Geistesklarheit und Schärfe, zu Hölderlins heiliger Nüchternheit, wenn einer über das deutsche Volk lächelt, „diesen ewigen Dilettanten, dem das Kunstwerk als kalt erscheint, weil er nicht weiß, daß die Kunst jenseits jenes Seins ist, in welchem Behaglichkeit und Wärme seines trivialen Lebens erfreut"; ja, es ist Größe, wenn einer, fern allen Lustgefühlen, das Höchste erstrebt, die Wirkung des religiösen Dramas. Paul Ernst

„Nehmen wir nun das höchste Drama, das religiöse; wählen wir als Beispiel den König Ödipus. Hier sind mir die Menschen noch fremder und, als Menschen, noch gleichgültiger. Was mit ihnen geschehen ist, erkenne ich als teils unmöglich, teils mir gänzlich fernliegend. Aber durch die Handlungsführung und andere Mittel, welche reine dramatische Form sind, wird mir die Abhängigkeit des Menschen, meine eigene Abhängigkeit von furchtbaren überirdischen Mächten, sowie die Rückwirkung der Menschen in die Empfindung geprägt; ich empfinde einen religiösen Schauer und habe damit die höchste Empfindung, deren der Mensch überhaupt fähig ist. Hier ist völlig alles Wärmende verschwunden; alles Menschlich-Nahe; soweit noch Menschliches vorhanden ist, hat der Dichter es so entfernt, daß es nicht mehr wirken kann; das Wirkende muß man auf eine Art Mathematik zurückführen, wie bei der großen Musik: auf Spannung, Lösung, Verhältnisse und Beziehungen. Das Werk ist ganz kalt geworden.

Die Mediceische Venus würde ein kühner Mann umarmen: die Melische müßte selbst die frechsten Begierden mit Eis überschütten. Jene verspricht Glück, diese sagt: das Glück ist nur für gemeine Seelen, es gibt Höheres: Stolz, Einsamkeit, Heiterkeit, Freiheit und Kälte. Und man kann sicher sein: jedes Kunstwerk, das erfreut und beglückt, ist klein."

Georg von Lukács' Zeugnis für Paul Ernsts tragisches Drama

Aber Paul Ernst hat genug für sich gesprochen. Zeuge für seine männliche Art nun auch noch einer, der den Weg zu seiner Welt fand, sein tiefsinnigster Deuter Georg von Lukács, der an einer Stelle seiner „Metaphysik der Tragödie" die angebliche Fülle der angeblich überlegenen (neuromantisch) lyrischen Tragödie als Leere oder Gebrechen entlarvt:

„Die tiefste Sehnsucht der menschlichen Existenz ist der metaphysische Grund der Tragödie: die Sehnsucht des Menschen nach seiner Selbstheit, die Sehnsucht, den Gipfel seines Daseins in eine Ebene des Lebensweges, seinen Sinn in eine tägliche Wirklichkeit zu verwandeln. Das tragische Erlebnis, die dramatische Tragödie ist deren vollkommenste, einzig restlos vollkommene Erfüllung. Aber jede Erfüllung einer Sehnsucht ist deren Vertilgung. Aus der Sehnsucht ist die Tragödie entsprossen, ihre Form muß sich also jedem Ausdruck jeglicher Sehnsucht verschließen. Ehe das Tragische ins Leben getreten war, ist sie durch seine Kraft zur Erfüllung geworden, hat den Zustand der Sehnsucht verlassen. Daran mußte die moderne lyrische Tragödie scheitern. Sie wollte das Apriori des Tragischen in die Tragödie hineinbringen, aus dem Grunde wollte sie ein Wirkendes machen; doch nur bis zur innerlich matten Brutalität konnte sie ihre Lyrik steigern; sie blieb vor der Schwelle des Dramatisch-Tragischen stehen. Das Atmosphärische und sehnsuchtsvoll unbestimmt Zitternde ihrer Dialoge hat seine lyrischen Werte ganz außerhalb der Welt des Dramatisch-Tragischen. Ihre Poesie ist ein Poetisch-Werden des gewöhnlichen Lebens, also bloß seine Steigerung, nicht sein Umformen ins Dramatische. Und nicht nur die Art, sondern auch die Richtung dieses Stilisierens ist dem Dramatischen entgegengesetzt. Seine Psychologie betont das Momentane und Vergängliche der Seelen; seine Ethik ist die des alles Begreifens und alles Verzeihens. Es ist eine schöne Verweichlichung und ein poetisches Dumpfwerden des Menschen. Darum klagt unsere Zeit immer über die Härte und Kälte des Dialogs bei jedem wahrhaft dramatischen Tragiker, und doch ist diese Härte und Kälte nur eine Verachtung der feigen Räusche, die

alles Tragische umfloren sollen, weil die Leugner einer tragischen Ethik zu feige sind, die Tragödie selbst zu leugnen, und ihre Bejaher zu schwach, um sie in ihrer unverhüllten Majestät ertragen zu können. So ist auch die Intellektualisierung des Dialogs, seine Beschränkung auf ein klar bewußtes Spiegeln des Schicksal-Empfindens keineswegs erkältend, sondern in dieser Sphäre des Lebens menschlich echt und innerlich wahr. Die Vereinfachung der Menschen und der Ereignisse im tragischen Drama ist keine Armut, vielmehr ein durch das Wesen der Dinge gegebener, stark zusammengehaltener Reichtum: nur jene Menschen treten in ihm auf, deren Begegnen Schicksal für sie geworden ist; nur jener Moment ihres Lebens wird aus dem Ganzen herausgerissen, welcher eben Schicksal geworden ist. Dadurch wird die innere Wahrheit dieses Moments zur sinnfälligen äußeren und sein zusammenfassend formelhafter Ausdruck im Dialog wird keine erkältende Intellektualisierung mehr sein, sondern die lyrische Reife des Schicksalsbewußtseins seiner Menschen. Das Dramatische und das Lyrische sind hier — und nur hier — nicht mehr entgegengesetzte Prinzipien; diese Lyrik ist die höchste Steigerung des wahrhaft Dramatischen."

Bedeutung Paul Ernsts

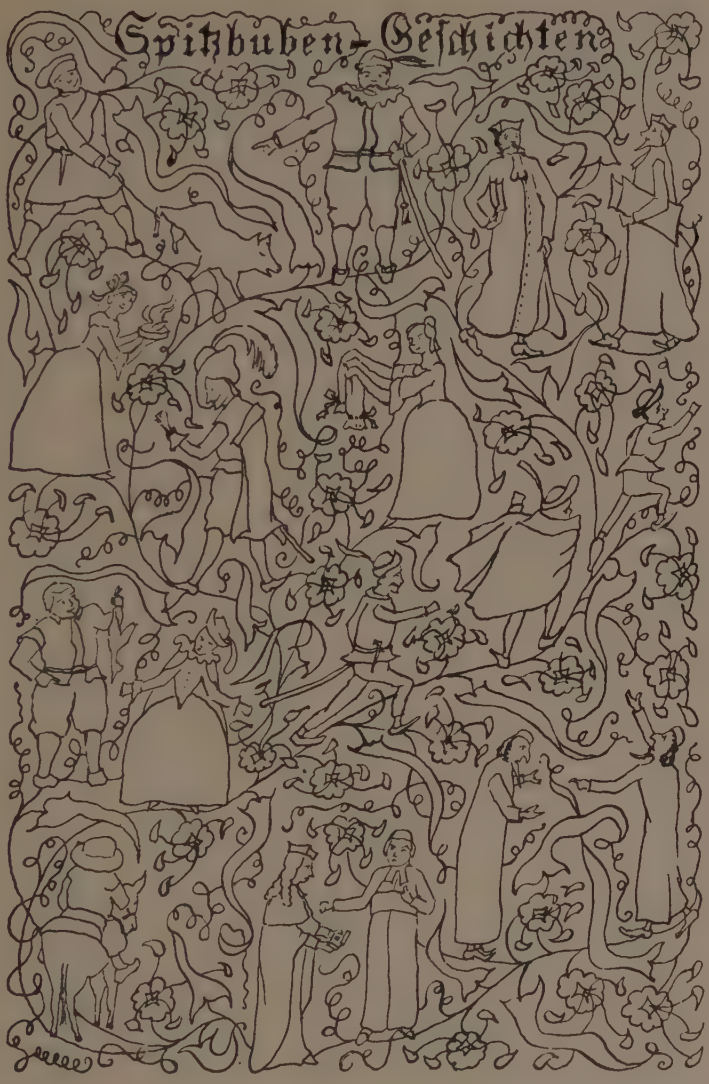
Wieder einmal bietet Deutschland das Bild eines Volkes, das aus Mißverständnis oder Unverstand um einen Echten sich nicht kümmert, gleichsam als habe es Überfluß an künstlerischen Vorbildmenschen. Da lebt ein Freier, Wahrer, Geistiger, ein Feind jeder Lüge, ein Willensmensch, von Schönheitswelten trächtig, der in tauber Zeit ein Warner war, heute ein Führer sein könnte, aber man kümmert sich nicht um ihn oder erzählt das Märchen weiter, daß ihm Erfindungsgabe und Wärme fehle. Dabei beweisen seine Nebenwerke offen das gerade Gegenteil, schon dies Werke, die durch ihren Umfang wie durch ihren Wert in einem andern Volke ihrem Schöpfer Beachtung und Liebe eingetragen hätten. Da sind die erzählenden Werke, von Paul Ernst selbst allzu bescheiden als „Nebenarbeiten" gewertet, durch die er „dichterisch kleine Zufallsbilder festhalten" wollte: neben den schon erwähnten die elf Novellen „Der Tod des Cosimo" (1913), eine Art Gegenstück zu der „Prinzessin des Ostens", und der Roman „Saat auf Hoffnung" (1914), als Roman nicht formfest, aber als Bild des Ringens um einen neuen Lebenssinn, um den letzten Sinn, um Gott, in seinen Bann zwingend. Da sind im Gewande einer Rahmenerzählung die drei umfangreichen Bände der zahlreichen Novellen — es sind über 100 — aus den Sammlungen „Die Hochzeit" (1913), „Die Taufe" (1916), „Der Nobelpreis" (1919), die immer wieder überraschen durch ihre erstaunliche Vielseitigkeit, einmal durch die hohe Kunst, mit der sittliche, metaphysische, religiöse Grundfragen, um die sein Wesen kreist, im Bilde gelöst werden — denn als Dichter steht er immer „auf der Ebene, wo man alles im Bilde schaut" —, dann aber auch durch eine Fülle zierlicher Geschichten, aus einem jungen Herzen aufgeblüht, Geschichten, die entsprungen sind geradezu aus einer „Verliebtheit" in die schöne Welt, die auch nach Paul Ernst jeder Künstler haben muß. Da sind endlich die sechzig „Komödianten- und Spitzbubengeschichten", von ihm „Wendunmut" (1920) genannt in Erinnerung an die berühmte Schwanksammlung des Hans Wilhelm Kirchhof im 16. Jahrhundert: Erzeugnisse aus Leichtigkeit, Laune, Anmut und Feinheit, erzählt mit der Überlegenheit des Lustspieldichters, der „die Wirklichkeit unter die Herrschaft des Geistes bringt, indem man die Leidenschaften komisch nimmt", in ihrem ersten Teile, wie das Vorwort betont, Huldigungen eines Künstlers, das heißt eines unbürgerlich Fühlenden, vor dem seiner Art verwandten, gesellschaftlichen Geiste der unbürgerlich Fahrenden, ihrer Wärme und Heiterkeit, ihrer Härte gegen sich selbst, ihrer Leichtigkeit

Sogenannte Nebenwerke

Erzählendes: Der Tod des Cosimo Saat auf Hoffnung

Hochzeit, Taufe, Nobelpreis

Komödianten- und Spitzbubengeschichten



Umschlagzeichnung von **Frau Paul Ernst**
Die Figürchen stellen die Hauptpersonen aus den Novellen dar:
Gauner, Richter, Häscher, Wucherer usw.
(Das Original ist mehrfarbig)

Paul Ernst im Nehmen des Äußerlichen, ihrer Lügenlosigkeit, ihrer Ironie und Nüchternheit, ihrer jungen Geistesverfassung. Oder wo hat uns heute ein Dichter ein „Nebenwerk" geschenkt vom Range der vierundvierzig „Erdachten Gespräche" (1921)? Von Gipfeln aus betrachtet dies Buch die Welt. Höhenmenschen, ernst Ringende tauschen mit ihresgleichen oder auch einmal mit Talmenschen und Leichtsinnigen Worte meist über letzte Fragen. Da spricht Cäsar mit Antonius, Friedrich Hebbel mit einem reichen und einem armen Jüngling, Mesmer mit Swedenborg, Goethe mit Eckermann oder einem Privatgelehrten, ein König vor seinem gewaltsamen Ende mit dem Erzbischof und dem Diktator, Homer mit einem Ziegenhirten, Yaknavalkya mit einem Schüler, Flaubert mit Maupassant, Kant mit einer jungen Mutter, der sterbende Tolstoi mit einem Jüngling, Sokrates mit Alkibiades, Casanova mit geliebten Frauen, Schiller auf dem Sterbebette mit Heinrich Voß, Dante mit Giotto, Hans von Marées mit Conrad Fiedler, der Ödipus von Sophokles mit der Penthesilea von Kleist, Luther mit Melanchthon, Lionardo mit seinem Vater, Sophokles mit Aspasia, Meister Eckehardt mit drei Jünglingen, Alexander mit Diogenes, Buddha mit einem Armen, Zarathustra mit Vitaspa, Friedrich der Große mit einem Grenadier, ein Offizier im Schützengraben mit einem Kameraden, Firdusi mit der Schenkin, ein protestantischer Pastor mit einem Brahmanen, der Gläubige mit dem Skeptiker, Jakob Böhme mit einem jungen Grafen, Schiller mit Dostojewski, der Dichter mit dem Philosophen oder dem Gelehrten oder dem Staatsmann oder dem Denker oder dem Maler. Und immer geht es um Geistiges, rühren diese Sprecher, diese Bekenner an Letztes, an höchste Werte und Begriffe, ob nun der „Gestaltwandel der Götter" Leopold Zieglers Anlaß ist eines Gespräches zwischen Dichter und Denker, oder ob man Begriffe wie Ruhm, Glück, Macht, Güte, Unsterblichkeit, Glauben, Gott, Pflicht, Gewissen, Tod, Unsterblichkeit und seliges Leben klären will, oder ob man fragt nach dem Verhältnis von Tat und Persönlichkeit, Religion und Moral, Mäzen und Künstler, Dichter und Maler, Idealismus und Positivismus, oder ob ein Gespräch handelt vom Dichter und dem Erlebnis, von der wissenschaftlichen Wahrheitsliebe, von Frauenliebe, vom Ende des Lebens, vom Handeln und vom Gebet, vom Kriege oder von der Nächstenliebe. — Oder wann haben wir seit Lessing einen Dichter gehabt, der wie Paul Ernst schöpferische Kritik geübt, aus gleicher Schärfe des Verstandes, Glut des Fühlens, Fülle des Wissens heraus, um die ihn mancher Gelehrte beneiden könnte?! Schöpferische Kritik, die nicht Einsicht geben will in geschichtliche Vorgänge, sondern ins Leben eingreifen, Willen entzünden, verborgene höhere Kräfte wecken. Mag Paul Ernst nun Plautus und Molière gegenüberstellen, den „Trachinierinnen" oder dem „Hamlet" nachspüren, eine Theaterbaugeschichte erzählen, an den „Don Carlos" oder den „Prinzen von Homburg" Gedanken anknüpfen, einer Predigt gegen die mechanisierte Seelenlosigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts als Text die alte chinesische Geschichte vom Maschinenherz unterlegen, immer sind wir auf Gipfeln, niemals handelt es sich um ferne Dinge, um ästhetische Spitzfindigkeiten, sondern um Lebenswichtiges, Lebensform, immer um Gegenwart; immer geht es um jedes Einzelnen und unseres Volkes Seele. Wo ist ein kritischer Künstler, der so Fernes und Nächstes zu verknüpfen versteht, der so deutschen Menschen begreiflich macht, daß große Werke immer wahre Gegenwart sind, an denen gemessen jüngste Zufallsgegenwart versinkt! Und wie steigen diese Werke an vom „Weg zur Form" bis zum „Zusammenbruch des deutschen Idealismus", der diesen vermeintlichen Klassizisten als Kritiker des deutschen

Erdachte Gespräche

Verwandtschaft des Kritikers mit Lessing

Vom Weg zur Form bis zum Zusammenbruch des deutschen Idealismus

Die Männer rufen, und das Zeichen froh
der Alten zerteilt das Opfer; wo einst glüht
der Herd der Häuser, Reisig, Ast und Stroh
schon aufgehäuft; die Flamme zischt und sprüht,
Zum Opferschmause die Menschen ziehen hin.
Ich aber fühlte, wie ein neuer Sinn
sich in mir regte, zitternd spürt' ich Regen,
Licht, Sturmnacht, und die ersten Sonnen.
Ich wuchs, sah dieser Ahnen tägliche Reih'n
des Mannes Ordnen, Dienen still der Frau,
der Kinder Spiel und ungewußt Gedeihen.
Ich sah Geburt, Hochzeit und Tod. Genau
im selben Maß, wie Herbst an Sommer schließt,
Winter an Herbst, an Winter Lenz, verfließt
der Menschen Sein; doch hab' ich's auch gefunden
als Gottes Widerschein zu allen Stunden.
Dank muß ich ewiglich sagen deinem Blut.
Bei manchem trübte sich der Widerschein,
Ich hielt' ihn nie geschaut. Doch ihr seid gut,
Ihr spiegelt Gottes Auge wider rein;
Durch deine Ahnen hab' auch ich dies gesehen.

Handschrift von **Paul Ernst**
Aus einer Seite seines Kaiserbuchs

Paul Ernst

Idealismus zeigt! Wie macht er „das Herz brennen", hebt er alles Lastende weg, wenn er, entgegen dem platten Glücksverlangen des 19. und 20. Jahrhunderts, den Gedanken an Glück einfach wegstreicht! Als wenn Menschen des Glückes halber auf der Erde wären; als wenn es nicht schon ein Zeichen niederen Menschentums wäre, die Frage nach dem Glück überhaupt zu stellen! Als wenn die Tatsache der Tragödie — der Dichtgattung von den Glücklosen, den Leidenden, den Bejahern des Leides — nicht eben schon bewiese, „daß Glück und Unglück nicht Ziel und Zweck des Lebens sind, sondern nur mit dem Lebensvorgang notwendig verbundene Erscheinungen, die mit dem Wesentlichen nichts zu tun haben". Auf welche Höhe erhebt sich dieser Kritiker, wie bewundernswert bleibt er sogar, wenn er in Verfolgung solcher Gedankengänge auch einmal irrt, Kant etwa höchstens als Mann zweiten Ranges gelten läßt, weil er mit seiner „Kritik der praktischen Vernunft" den Idealismus auf Nützlichkeitsbahnen lenke. Sei doch schon der Versuch, eine Übereinstimmung zwischen dem kategorischen Imperativ und dem Eudämonismus zu erzielen, ein Abfall von der Idee! Wie könne der einer der ganz Großen sein, der überhaupt den Gedanken ernstlich erwäge, der Mensch könne des Glückes wegen auf der Welt sein. Wie „geist- oder gottleer, geist- oder gottfinster (gottblind)"! Mag Paul Ernst Kant unrecht tun, mag der kategorische Imperativ eigentlich eine Verbindung von Tugend und Glück ausschließen, mag für Kant also die Frage nach dem Glück nicht Ausgangspunkt seines Denkens gewesen sein, wie Paul Ernst tadelt, mag Kant der Frage später mehr anheim gefallen sein, da die Auseinandersetzung mit der Glückseligkeitslehre eine zeitliche Notwendigkeit war — man kann von der herben Hoheit Paul Ernsts keinen besseren Begriff geben, als wenn man seine Gegnerschaft gegen den Kant unterstreicht, der, wenn auch nicht Glückseligkeit, doch Glückswürdigkeit fordert. —

Paul Ernst hat in seinen Dramen dem deutschen Volke herbe Vorbildmenschen geschenkt; der Künstler gab Werke von verhaltener, der Prediger, Deuter und Denker Werke von offener Glut. Warum kennen ihn so wenige, warum lieben ihn noch weniger? Man geht nicht von ihm, ohne freier, reiner, besser geworden zu sein, ohne etwas von d e r Glut zu spüren, um derentwillen allein zu leben sich lohnt.

2. Die Mitstrebenden

Samuel Lublinski

Paul Ernst ist eine unlyrische Natur. Die mit ihm gehen, ein Stück ihres Schaffensweges oder den ganzen, von ihm angeregt oder von derselben dunklen Gewalt mitgerissen, die ihn zu reden und zu bilden zwang, sind lyrische Naturen; nur einer ist Dramatiker von Grund aus: Samuel Lublinski (geb. 1868 in Johannisburg in Ostpreußen). Daß werbende, überzeugende Kraft in Paul Ernst steckt, dafür gibt es keinen besseren Beweis als den Entwicklungsgang dieses sicher eigenwilligen und (in lobender Wortbedeutung) eigensinnigen Mannes.

Kritische Werke

Er ist als Literarhistoriker am bekanntesten geworden durch Bücher wie die vier Bände seiner „Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert" (1899), durch seine „Bilanz" (1904) und seinen „Ausgang der Moderne" (1908). Sie sind alles andere als fachwissenschaftlich eng. Sie suchen die Literatur in die Gesetze der allgemeinen Kulturentwicklung einzuordnen, ihren Entwicklungsweg

Samuel Lublinski

Nach dem Ölgemälde von Julius Tischmeyer in Berlin

nach ihr festzulegen, sie fordern das als notwendig Erkannte fast mit Wut und Gier. Sittliche Leidenschaft beherrscht Lublinski. Ein großer Erkenntnisdrang, der auch in volkswirtschaftliche, politische, religionsphilosophische, naturwissenschaftliche Probleme sich einbohrte, war zuletzt nichts als die unerschöpfliche Nahrungsquelle dieser sittlichen Leidenschaft, die ihn endlich zwang, sich auch in dichterischen Gestalten auszuleben. Lublinskis erste dichterische Werke sind naturalistische Dramen. Sie wurzeln im marxistischen Gesellschafts- und Massengedanken. Aber sie zeigen doch, und zwar schon die erste Tragödie, ein Hannibal-

Dichterische Werke

Hannibal

Samuel Lublinski

drama, daß Lublinskis Naturalismus selbständige Züge wahrt: seinen Hannibal bestimmen nicht nur die Verhältnisse, sondern er möchte auch *sie* bestimmen. Und daß er, auch wenn er siegt, unterliegt, daß sie ihn ethisch zerreiben, das sollte nicht nur der Sonderfall der Hannibaltragödie, sondern „die Tragödie jedes historischen Helden" sein. Mit der Tragödie „Peter von Rußland" (1906) schließt diese Zeit. Auch sie ist noch ein Milieudrama, das Umweltdrama des mit wilder Kraft dargestellten „asiatischen Barbarentums", gegen das ein Peter, der aber selbst noch im Innern ein Barbar ist, ankämpft. Daß die „heroische Empfindung"

Peter von Rußland

Emanuel v. Bodman

Bronzeplakette von Bildhauer Alfons Magg in Zürich

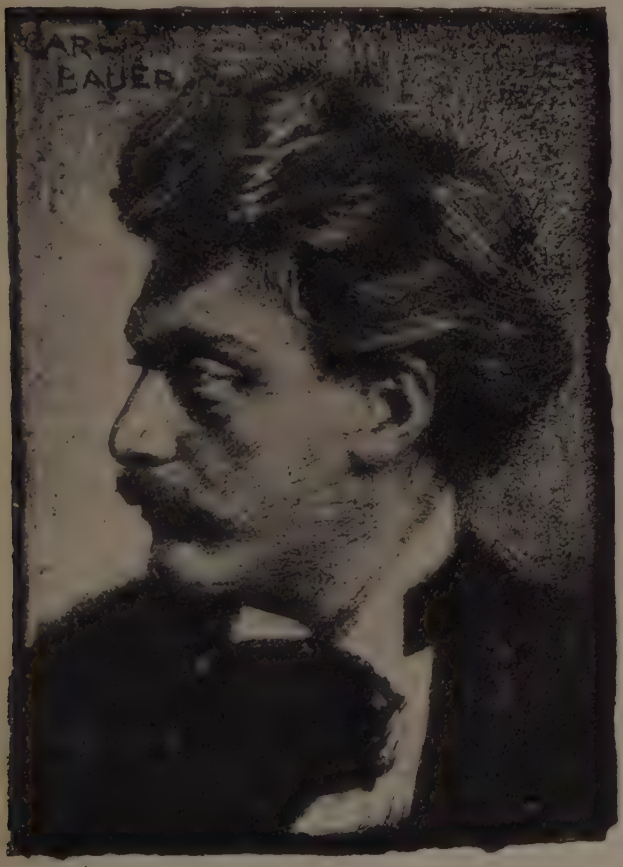
hier noch „von Depressionsgefühlen durchsetzt und gehemmt" wird, hat Lublinski selbst als den bedenklichsten Mangel bezeichnet. Frei davon ist die Tragödie „Gunther und Brunhild" (1908), die ihn nun schon in der Stoffwahl auf dem Wege zu Paul Ernst zeigt. Ganz hat er diesen Weg erst in der letzten Tragödie „Kaiser und Kanzler" (1910) erreicht. Erst jetzt ist alles Geschichtliche als zeitlich Bedingtes in rein Menschliches aufgelöst. In „Gunther und Brunhild" zwang ihn seine Auffassung Gunthers, als des körperlich Schwachen, aber geistig der Zeit Überlegenen, zu mehr Zeitstimmung und Zeitkostüm, als der Theoretiker es erlaubte. Auch das Doppelschicksal Brunhilds und Gunthers war nicht rein im Sinne des „sich selbst setzenden Konfliktes" verbunden. Das ist Lublinski in der Tragödie von Friedrich II., dem Hohenstaufen, und seinem Kanzler Petrus von

Gunther und Brunhild

Kaiser und Kanzler

Vinea gelungen. Die entgegengesetzten Begriffspaare Ideal und Wirklichkeit im allgemeinen, ethische Kultur und Staat im besonderen, Begriffe für entgegengesetzte und doch aufeinander angewiesene, „innerlich nahe" und doch „unvereinbare", „unlöslich in der Vorstellung" zusammenhängende, miteinander in „ewiger Urfeindschaft" verwandte Mächte, bekämpfen sich in zwei Menschen. Der Kaiser, ein Diesseitsmensch, der Verkünder eines menschlich glückseligen

Samuel Lublinski



Leo Greiner

Nach der Lithographie von Karl Bauer

gottgleichen irdischen Lebens, muß zum Tyrannen werden, Peter von Vinea den vergötterten Kaiser verraten, beide müssen einander verderben. Wahrscheinlich hätte Lublinski seine besten Werke noch geschaffen, wäre er nicht 1911 gestorben. So ist auch er mehr ein Experimentator, vielleicht der geistreichste.

Emanuel v. Bodman

Lublinski ist etwa ein Altersgenosse von Paul Ernst; die andern Mitstrebenden sind jünger, dadurch schon dem naturalistischen Zeitgeiste fremder, von der Masse mehr abgerückt, Aristokraten der Gesinnung, zum Teil auch des Blutes, Lyriker, wie gesagt, von Natur. So gehört Emanuel von Bodman (geb. 1874 in Friedrichshafen), sonst einer jener stillen Lyriker von heute, die

Emanuel v. Bodman

dauernder sein werden als die lauten, durch seine drei Tragödien „Donatello" (1907), „Der Fremdling von Murten" (1907), „Die heimliche Krone" (1907) in diesen Zusammenhang. Der schöpferische Mensch zwischen Kunst und Leben, der Mann zwischen zwei Frauen, der höhere Mensch in der tragischen Zwangslage zwischen Ideal und Wirklichkeit: das sind die Vorwürfe der drei Tragödien, von denen die letzte durch ihre Annäherung an die reine Stiltragödie im Sinne eines religiösen Mysteriums am meisten Beachtung fordert. Hat man zur Verbildlichung des Willens und des Werkes von Paul Ernst auf Ziel und Weg von Hodler hingewiesen, so fühlt Emanuel von Bodman diese Schicksalsgemeinschaft, wenn er dieselbe Kraft, die Hodlers Monumentalstil hervortrieb, auch in der Dichtung wirkend findet: „Wir haben in der Dichtung eine parallele Bewegung. Wir sehnen uns aus der Darstellung von Lebensabschnitten heraus nach der in großen geschlossenen Linien verlaufenden Handlung der Tragödie, die Leben und Tod umfassend uns in das Reich der Gemeinschaft erhebt, uns ins allgemein Menschliche führend aus dem Gewirr gesellschaftlichen und historischen Naturalismus, und in erhöhterem Sinn als dieser Zeugnis unserer Lebensreligion ist wie Hodlers ‚Tag' und ‚Heilige Stunde' und alle große Kunst."

Leo Greiner

Dem Willen nach, weniger den Werken, gehört zu den Mitstrebenden Paul Ernsts auch Leo Greiner (geb. 1876 in Brünn), auch er ein Lyriker von Rang, leider seit langem verstummt. Auch aus seinen Dramen, dem Schauspiel „Der Liebeskönig" (1905), dem Einakter „Herzog Boccaneras Ende" (1909) und dem Schauspiel „Arbaces und Panthea" (1911) spürt man den leidenschaftlichen Willen zu einem neuen Stildrama, dem im zweiten dieser Werke am meisten Erfüllung wird, während der Lyriker die beiden andern romantisch reich überwuchert.

Hinweis auf Pannwitz, Schnabel, Pulver, Hans Franck

Wollte man eine ausführliche Darstellung der neuklassischen Bestrebungen im Drama und der ihr verwandten Richtungen geben — Robert Faesi hat sie 1913 zu geben versucht —, so müßte man auch der jüngeren Kräfte gedenken: der „Dionysischen Tragödien" von Rudolf Pannwitz, der antik strengen Tragödie „Die Wiederkehr" (1912) des im Kriege 1916 gefallenen Heinrich Schnabel (geb. 1885 in Mannheim), der Dramen Max Pulvers, der seit 1910 erschienenen dramatischen Werke von Hans Franck. Hier stehe auf sie ein erster Hinweis, sie sollen später in anderem Zusammenhange gewürdigt werden; hier folge nur noch eine Würdigung des Werkes von Wilhelm von Scholz.

3. Wilhelm von Scholz

Weil Wilhelm von Scholz zwischen 1900 und 1910 in regem Gedankenaustausch mit Paul Ernst und Lublinski um ein neues Stildrama rang, das nicht leben sollte von Gnade des Epikers oder Lyrikers, das als Drama Form zeige und Notwendigkeit, gilt Wilhelm von Scholz auch heute vielfach noch als Neuklassiker. Aber was für 1910 noch halbwegs richtig war, ist heute überholt: im Leben dieses Dichters war das Streben nach einem neuklassischen Drama ein Zwischenspiel.

Herkunft

Während Paul Ernst und Samuel Lublinski einmal Naturalisten waren, hat Wilhelm von Scholz (geb. 1874 in Berlin als Sohn des späteren Reichsschatzsekretärs und Finanzministers) wie die ihm von frühauf befreundeten

Emanuel von Bodman, mit dem er am Bodensee aufwuchs, und Leo Greiner sogleich unnaturalistisch zu schaffen begonnen. Schon der Dreiundzwanzigjährige schrieb im Widmungswort seines zweiten Werkes an R. M. Rilke, daß jede Kunst „überlebensgroß" sein müsse, sich heben müsse über „das schleichende Dunkel des kleinen Lebens"; schon er weiß: „Die Phantasie ist nicht Notbehelf. Sie ist Kern, Wesen und Quelle unserer Kunst. In ihr ist die Wahrheit unserer Kunst. Ihr opfern wir." Wilhelm von Scholz kam auch nicht wie Ernst und Lublinski von praktisch politischer Arbeit und von kritischen Erwägungen her zur Dichtung, sondern die Kunst war ihm früh Drang und Zwang. Frühe suchten mystische Empfindungen, Bluterbteil sächsisch-schlesischer Ahnen, die ein Leben am Bodensee, in alten Städten voll mittelalterlicher Erinnerungen noch nähren mochte, nach einer lyrischen Form. Liliencron ist sein erstes Gedichtbuch „Frühlingsfahrt" (1896) gewidmet, und ritterlicher Glanz alter Zeiten lockt aus einigen epischen Gedichten. Man mag an Liliencron Anklänge finden, auch an Dehmel oder Falke, Scholz mag auch einmal statt einer lyrischen Naturstimmung ein Bild beschreiben, eine Schilderung geben statt eines Gedichtes, es ist doch erstaunlich, wie knapp er sein kann, wie fein sein rhythmisches Gefühl schon entwickelt ist, wie er der Gefahr der Jugend, glatter Weiche und lyrischer Sentimentalität, nie nahe kommt. Und schon spricht aus einigen Gedichten jenes dunkle Raunen, jenes mystische Gedankenträumen, das den späteren Lyriker auszeichnet. „Eine Zeit in Bildern und Gestalten" sucht dann das zweite Werk, der lyrisch-epische Zyklus „Hohenklingen" (1898) auferstehen zu lassen. Der Bodensee ist der örtliche, das ausgehende Mittelalter der zeitliche Hintergrund. In den Zyklen: „Die Burgen", „Im Kloster", „Stadt und Land" wird letztes deutsches Rittertum, wird deutsches Bürger- und Städteleben in farbigen Bildern lebendig; in das Geistesleben der Zeit der deutschen Renaissance und Reformation suchen mystisch sich versenkende Gedichte einzudringen. Und besser als in dem Erstlingsbuche, wo Begriffliches und Geschautes sich stießen, oder wo nur das eine oder andere gegeben war, ist jetzt die Verknüpfung von Sinnlichem und Übersinnlichem, von Gedanken und Bild gelungen. Auf ihre Höhe kommt diese Kunst aber erst in der dritten lyrischen Sammlung „Der Spiegel" (1902). Es sind nicht die selteneren liedhaften Gedichte, die bei Scholz ergreifen, so schöne auch in den Sammlungen stehen, sondern andere, die neue Tore zur Seele aufstoßen. Wir späten Menschen von heute, denen Lyrik nicht, wie den jungen früherer Zeiten, nur Gefühlswiedergabe, sondern in Dichtung gewandeltes Denken geworden ist, finden hier wieder einen, der mit Gebilden, die Sinnliches und Übersinnliches, Irdisches und Überirdisches zu einer höheren Einheit verbinden, uns glückliche Rast und Unrast zugleich ins Blut gibt. Es gelingt Scholz, kaum in Worte faßbare Empfindungen und dunkelste Gefühle, neue bewußte, das Hirn quälende Erlebnisse, wie das des Raumes und der Zeit — es sind Urerlebnisse, die seine Dichtung immer wieder speisen — dichterisch auszusprechen und beglückend lyrisch zu lösen. Es sind meist Nacht- oder Dämmerungsgedichte, die dies tun. Denn es sind die ahnungsdunklen Stunden, die alle Sinne schärfen, in denen das Schweigen Stimme wird, das Jenseits sich öffnet, das Einzelne ins Kosmische verschwindet, die Stunden, in denen der Dichter am leichtesten, wie Scholz will, zu „einer klaren Flut ewiger Bilder" führen kann. Man findet im „Spiegel" die schönsten neueren Nacht- und Dämmerungsgedichte neben denen Dehmels. Zwischenreiche und Zwischenzeiten, die Schattenstunden der Dinge und der Seelen finden so hier einen Verklärer; das Wunder

Wilhelm von Scholz

Der Lyriker

Frühlingsfahrt

Hohenklingen

Der Spiegel

Wilhelm von Scholz

des eigenen und des fremden Daseins tut sich in leise erschütternden Dichtungen kund. Man ist mit dem Dichter gewandelt zu einem Wanderer zwischen Zeit und Zeitlosigkeit, Nacht und Tag, immer auf der Grenze zwischen hier und dort, gestorben bald und bald auferstanden. Für das Aufgehen in der Natur, das Fremder-Werden des eigenen, das Verwandter-Werden des fremden Lebens um einen herum hat kein neuerer Dichter zwingendere Worte und Bilder gefunden. Man lese Gedichte wie „Toter Flug":

So ohne Tänze geht mein Blut,
bin heut nicht Traum, bin Erde nur.
Durch tiefes Dunkel, ohne Spur,
verschwebt mein Flug, der doch nicht ruht.

Ich schwebe weiter ohne Flügel;
vom schlammigen, flutverlaßnen Strand
zieht sich mein schleppendes Gewand
lang über den bewölkten Spiegel.

Ich trinke Wolken, See und Wald;
Baumschatten wollen mich verhüllen.
Und meines Mantels Falten füllen
sich schwer mit Nebeln, schwer und kalt.

Vom ruhenden Gewölk verhüllt,
der Dunstmond in der Tiefe schwimmt.
Die Nacht, die nebelschwere, nimmt
mich mit ins Dunkel, das mich füllt.

Oder wie „Nächtlicher Weg":

Schwer schweigt der Wald in schwarzer Pracht.
Mein Mantel flattert durch die Nacht,
streift welkes Laub am Boden mit;
und wo die Äste wie Gestalten
hoch über mir die Hände halten,
folgt Zittern meinem festen Schritt.

Und leis' an mir herniederglitt,
als woll's im feuchten Gras erkalten,
was in mir kämpfte, rang und litt;
was ich in mir für schlecht gehalten,
das nahm die Nacht im Atem mit.
Und stiller meine Schritte hallten,
wie eines fremden Freundes Tritt.

Wie „Der Wanderer":

Schwermütig wächst mein Frieden
in Herbst und Einsamkeit.
Mein Weg zur Dämmerzeit
vergraut wie abgeschieden.

Still geh' ich, schattenlos
im Grau, als wandle sich
der lange Weg in mich,
auf dem ich wurde groß.

Ich fühle mich Gestalt
und Wesen tief vertauschen;
wildfremde Schritte rauschen
durchs Blattgewirr im Wald.

Daß ich der Wandrer bin,
der diesen Weg gegangen,
sind Worte, die verklangen,
und haben keinen Sinn.

Spätere lyrische Sammlungen

Aber nicht solche Gedichte allein machen den „Spiegel", die „Neuen Gedichte" (1913) und die späte Sammlung des Fünfzigers „Die Häuser" (1923) zu den besten lyrischen Sammelwerken unserer Zeit. Auch aus den andern Gedichten, die nicht ein zeitlicher Stimmungshintergrund wie Nacht und Dämmerung einhüllt, wächst das Gefühl, das alle echte Lyrik hervorruft, Ruhe und doch Beunruhigung, die Vorstellung eines klaren Bildes und die Gewißheit, daß das Bild noch für etwas anderes steht, der Zwang, weiterzuträumen und -zudenken. Wilhelm von Scholz wird nur selten, wie oft andere Dichter, durch seinen Gedankenreichtum und seine Gedankenschärfe gehemmt: er reimt nicht philosophische Sätze, sondern er gibt Gedankenträume, Gedanken*dichtung*, wenn er ein „Zwiegespräch im Raum" schreibt:

Wer bist du?
Der Gestaltende,
der Waltende.
Und du?
Bin der Gewahrende.

Mein Leib, das Blut, das in ihm kreist,
mein dunkles Sein, wird mir zu Geist;
was ohne Worte in mir spricht,
wird mir zu Wort, wird mir zu Licht.
Ich bin der Offenbarende.

Was als Gedanke mich durchwallt,
dem geb' ich bleibende Gestalt,
dem geb' ich dunkles Sein und Blut,
darin es auf sich selber ruht.

So gib mir Blut!
Gib du mir Licht!
Wären wir eins, Gott wäre nicht. —

Wie von Unter- und Überirdischen angerührt, gewinnen in Spruchgedichten dieses mit dem Hirn singenden Dichters Naturdinge und Menschendinge Sprache, sagt das Haus:

Du hast mich aufgebaut. Tritt in das Tor!
Dir schweben ernste, stille Jahre vor,
die du einschließen willst in meine Mauern.
Die Jahre werden fliehn. Ich werde dauern ...

— sagt das Bett:

Ich bin das Boot, das durch verhangene Stille
zum neuen Strand euch sanft und zeitlos trägt.
Ich gleite ruderlos: Schlaf ist mein Segel.

— sagt der Brunnen:

Ich bin der Erde kühles Blut.
Hier schöpft von meiner klaren Flut,
wo sie aus Dunkel kommt und quillt
und rauschend eure Krüge füllt.
Ihr hört, indes ihr schöpft, mein Wort:
ihr tragt nicht Wasser mit euch fort;
den Schatten meines ewigen Fließens,
den Nachhall meines Sich-Ergießens
habt ihr in euren schweren Krügen.
Ihr trinkt — da faßt euch Sehnsucht an,
der keine Wanderfahrt genügen
und die kein Sturm verlöschen kann.
Ihr trankt das Fließen, trankt die Zeit:
mein ist die tiefste Trunkenheit.

Der so fühlt, hat die Sehnsucht des Mystikers, sieht die Welt als einen Gottestraum, unter dem Zeichen des Alltäglichen das Ewige. Auch wenn er, wie in vielen andern Gedichten, auf jede Aussprache eines Gedankens verzichtet, scheinbar ganz Alltägliches gibt. Aber mit großer Kunst wird dieses Alltägliche, etwa der Gang auf einer Chaussee, an der Telegraphenstangen stehen, ein Blick morgens auf ein vereistes Fenster, zu etwas ganz Vieldeutigem erhoben. Denn ein „symbolischer Realist", das will, wie Leo Greiner erzählt hat, der Lyriker Wilhelm von Scholz sein. Shakespeare, der „lebenswirklich und doch unendlich bedeutungsvoll" ist, gilt ihm als der größte Dichter.

Der Dramatiker

Ein Lyriker, der Shakespeare preist, wird selbst die Sehnsucht zum Drama haben. Bei vielen Lyrikern ist es eine kraftlose Sehnsucht, bei Wilhelm von Scholz war sie fruchtbar. So fruchtbar, daß der Dramatiker den Lyriker endlich verdrängte. Spärlich (aber sehr wertvoll) ist die Ernte an „neuen Gedichten", die 1908 die zweite Auflage des „Spiegels" brachte, knapp der Band „Neue Gedichte" und der Spätband „Die Häuser". Daß Wilhelm von Scholz aber von der Lyrik und epischen Versuchen herkam, das lassen seine ersten Dramen bis zum „Juden von Konstanz" erkennen. Was der Lyriker erlebte und aussprach, dunkle, aus einer bannenden spannenden Lage zur Klarheit sich heraus ringende Gefühle, die aus den Beziehungen des Einzellebens zum All-Leben entstehen,

Anfänge

Wilhelm von Scholz

das ist auch das Thema der ersten Dramen, ja ihre Personen sprechen lyrisch diese Gefühle aus. So heißt „Der Besiegte" ein „mystisches Drama"; eine einzige Person, mit der übermenschlichen Gabe der beständigen Verwandlungsfähigkeit ausgestattet, symbolisiert die Vergänglichkeit, symbolisiert Leben und Tod und spricht den Sinn ihres sinnbildlichen Seins undramatisch, aber lyrisch schön in Worten über Werden und Vergehen aus. Ein wenig dramatischer wirkt schon „Der Gast. Ein deutsches Schauspiel in drei Aufzügen" (1900). Sprechend tritt die lenkende Macht, die Zeit, wenigstens nur in einem Maskenspiele auf. Das Drama selbst symbolisiert ihre Gewalt („Vergessen und Vergehn in meiner Hand, an meiner Brust das Werden"), symbolisiert das Gäste-Los der Menschen („Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle" — „Symbol ist alles jener stillen Welt, in der der Schein von irdischen Tagen wie Licht in Meerestiefen fällt, Wunder erleuchtend, die wir selber tragen.") an einem Pestjahre des ausgehenden Mittelalters in einer süddeutschen Reichsstadt. Noch fester ist dann „Der Jude von Konstanz" (1905); schon ist die Einheit der Handlung und sogar in den ersten vier Akten die Einheit der Zeit bewahrt. Im geschichtlichen Rahmen einer Judenverfolgung aus dem 14. Jahrhundert wird ein Einzelschicksal gestaltet, das Schicksal eines edlen Einsamen, der zwischen Juden und Christen, dieser und jener Welt heimatlos, ein Opfer für beide, sich angewidert vom Schmutze des Lebens dem Tode ausliefert. Aber noch fügt Wilhelm von Scholz den vier zur Aufführung bestimmten Akten einen fünften als epischen Epilog an. Noch „entrückt" er lyrisch — wie er selbst im Vorwort sagt — „aus dem (dramatischen) Willen ins beharrende Gefühl, aus dem Geschehen in die innerliche, nicht mehr sichtbare, Überwindung des Geschehens", „aus dem Unausgesprochenen ins Wort". Als er 1901 die Tragödie entwarf, war er „der Kunst,

Der Jude von Konstanz

Wilhelm von Scholz

liest als Student in München seinen Freunden aus seiner Dichtung „Hohenklingen" vor. Von links nach rechts: Hans Daffis, Leo Greiner, C. A. Piper, Maler Braumüller, Karl Gustav Vollmöller, der Zeichner des Bildes Hans Heise (Rückenansicht), Scholz.

Zeichnung von **Hans Heise**

mittelbare Gefühle im Zuschauer als unaussprechbare gegenständliche Wirklichkeiten zu erzeugen und das Handeln der dramatischen Gestalten begleiten zu lassen, nicht so mächtig", daß er „einer Situation der vollen letzten Aussprache hatte entbehren können".

Gedanken zum Drama

So wirken alle diese dramatischen Werke nicht durch eigentlich dramatische Formwerte. Was sie anziehend macht, beim Lesen mehr noch als beim Sehen, was sie dichterisch wertvoll macht, das ist eine drängende Fülle dichterischer, namentlich lyrischer Einzelschönheiten, vom einzelnen Beiwort an bis zum ganzen Auftritt, bis zu der schönen Stimmungstönung ganzer Aufzüge, die — am wirksamsten im „Gast" — jeder in einem andern Zeitmaß gehalten sind. Durch eigentlich dramatische Formwerte sucht erst die Tragödie „Meroë" (1906) zu wirken. Sie erschien ein Jahr nach den „Gedanken zum Drama", die Wilhelm von Scholz im Gedankenkreise neuklassischer Bestrebungen zeigen.

Wilhelm von Scholz

Büste von J. W. Fehrle in Schwäbisch-Gmünd

Mehr noch wie Paul Ernst geht auch Wilhelm von Scholz hier zunächst von der Wirkung des Dramas auf die Seele des Zuschauers aus. „Die gespannten Gefühle der eng zusammengedrängten Menge werden vor ihr, dort, wo die Kräfte Raum finden, zu einer großen Lösung der lagernden Spannung." Das ist der erste Satz seiner „Gedanken zum Drama". „Das beweist geschichtlich der religiöse Ursprung des Dramas: die Allgefühle des Volkes schufen sich eine höhere freiere Erscheinungswelt."

Ursprung und Aufgabe des Dramas

Und schaffen sie immer wieder neu. Jedes Stück erzwingt „suggestiv" eine „Gefühlsfülle im Zuschauer, die nach Auslösung drängt, einen „Willen, der sich kaum beherrschen läßt, weil er zum Zuschauen gezwungen ist und handeln möchte". Vor diesem „betrachtenden Willen" spielt sich das Drama ab, das Drama, das selbst wieder Wille ist, Willen gegen Willen sich erproben läßt, das heißt einen Kampf darstellt. Nun setzt der Kampf, „um uns in seinem Wesen, seiner Größe und Bedeutung klar zu werden, eine Situation voraus, aus der er mit Notwendigkeit so und nicht anders hervorgeht". Das heißt: „Im Anfang ist die Situation". Nicht der Charakter! Nicht aus dem Charakter des Helden entwickelt sich die Handlung, — wie auch niemals die Entwicklung oder Enthüllung eines Charakters Aufgabe eines Dramas, sondern eines Erziehungsromans ist —

sondern „aus seinem Schicksal, und zwar dort, wo sich das Schicksal zu einer, Kräfte umschließenden, Gegensätze zum Kampfe lösenden, Situation ausgestaltet".

Die Tragödie als höchste Steigerung des Dramas

Die Tragödie als höchste Steigerung des Dramas setzt nun ein, „wenn der Held von dem seinem tiefsten Wesen wahlverwandten Schicksal gezwungen wird, in einem Gegensatz zu seinem bewußten Charakter zu handeln". Wenn sein Kampf einen zweiten Kampf widerspiegelt: den Kampf zwischen „berechtigten, ihrer Natur nach lebenfördernden, zeugenden, wirklichen Mächten", das ist allen den Mächten, „die in unserem zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsere Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserem Inneren heraus alle andere Wirklichkeit so überwächst, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge". Die Tragödie ist also die Darstellung eines doppelten Kampfes: eines „sichtbaren der Menschen" und eines „unsichtbaren der lebenerhaltenden Mächte. In ihrer tiefen schicksalhaften Zusammengehörigkeit können wir sie nur erleben, wenn sie in einer großen kontrapunktischen Komposition, in ständiger Wechselwirkung an uns vorübergeführt werden; wenn das Ende des Helden das äußere Ergebnis des äußeren Kampfes und das innere Ergebnis seiner ethischen Entwurzelung ist, und wenn es in dem Augenblick eintritt, wo diese beiden Momente in höchster Steigerung zusammentreffen."

Das Tragische und seine Quelle: der sich selbst setzende Konflikt

Wann entsteht nun in uns das Gefühl des „Tragischen" und was ist es? Es ist im Grunde ein „Gefühlskonflikt", der entsteht, wo Freude und Leid, Glück und Unglück, Jubel und Schmerz, Erfüllung und Verlust in eines geschmiedet sind, aus einer Quelle fließen, unlöslich organisch verbunden hingenommen werden müssen". Im Drama kann ein solches Gefühl nur erwachen, wenn ein wertvoller Mensch — und nur in wertvollen Menschen entstehen „Konflikte großer Lebensmächte" — „gerade in seinem Wert Grund und Anlaß seines Unterganges trägt". Die Wirkung alles Tragischen beruht auf diesem zuerst von Hebbel erkannten, „sich selbst setzenden Konflikt", den geheimnisvollen Beziehungen zwischen gegensätzlichen Begriffen und Empfindungen, die das Leben trennt, die aber jetzt unter dem tragischen Gefühl gebunden erscheinen und „das seltsam tiefe Leuchten einheitlicher tragischer Empfindung" ausstrahlen.

Kulturwert der Tragödie

Damit öffnet sich ein Blick in die tiefsten Geheimnisse der Welt. Nicht zufällig überschauert das tragische Gefühl den Menschen, durchdringt ihn wie mit Fieberfrösteln, lockt ihn wie der Abgrund. „Unsichtbares Leben unserer Tiefe" wird in der Tragödie „sichtbare Handlung". „Letzte seelische Bewegungen", „dunkelste vitale Regungen der Seele, die das Wesen des Weltwandels an sich tragen", der „Lebensprozeß" selbst, wie Hebbel sagt, wird wiedergegeben. „Der dunkle Lebensstrom tut sich uns kund: in großen, scheinbar unvermittelt auftauchenden Spiegelbildern, die er in unserer Phantasie wachruft. In ihnen ist ein Abglanz der Welt, aus der der Strom kommt, ist Wahrheit, sie sind Symbole des Lebens, das wir in solchen Phantasiespiegelungen am tiefsten verstehen." Denn die Phantasie schöpft, wie Hebbel einmal wundervoll sagte, aus derselben Tiefe, aus der die Welt der Erscheinungen selbst hervorgestiegen ist. Die Tragödie aber ist die höchste Phantasiekunst und darum — wird auch das Wort nicht ausgesprochen, dem Sinne nach steht es zwischen den Zeilen — die letzte Offenbarung, die letzte Blüte aller Kultur.

Meroë

„Meroë" ist der Versuch, diesen Forderungen gerecht zu werden. Die Tragödie hat einen „mythischen Inhalt" und spielt „in einem Königreich im vor-

geschichtlichen Asien". „Ein großes Drama", so sagte der Theoretiker, „spielt mit Vorteil in entlegener oder phantastischer Zeit." Königtum, das keinen Herrn neben sich dulden darf, und Priestertum, das alles seiner Herrschaft, der Herrschaft der Götter unterwerfen will, sind die Mächte, die sich bekriegen. Die Menschen, zwischen denen sich dieser Kampf abspielt, sind durch Blutsverwandtschaft miteinander verbunden: König Sarias Abdissar der Große, Meroë, die Königin, die aus Priesterstamm ist, und Prinz Hieram, der beiden Sohn. Im Sohne lebt noch der Glaube an die Götter, das Vertrauen zu den Priestern, er kennt nur Fragen des Rechts, sieht noch nicht Fragen der Macht. So trotzt er den Geboten des Königs, der auch im Sohne den „König" wecken will; Hieram wird gebannt und er zieht, ohne daß er es recht weiß, von Priestern geleitet, gegen den Vater. Er ist Sieger, aber er wird gefangen und wird zum Tode verurteilt. Umsonst bietet Meroë, die zwischen Sohn und Vater stand, frühe den Sohn vom Vater weg zu den Göttern lenkte, ihr Leben an: der König bleibt fest. Da vergiftet sie ihn. Die Priester scheinen zu triumphieren. Aber in Hieram ist der König erwacht: er zerschmettert die Krone Teribars, das heilige Sinnbild der Priestermacht. Man sieht: lauter „sich selbst setzende" Konflikte. Aber noch leidet auch dies Drama, wie alle früheren, an einer Überfülle der Motive: zwei Tragödien, die Tragödie der Mutter, die zwischen Vater und Sohn steht, und die Tragödie der Auseinandersetzung zwischen Priestertum und Königtum stoßen sich; und so empfindet man Meroë, obwohl sie der schöne Schlußakt mit ihrem halb gewählten, halb erzwungenen Tode noch einmal in den Vordergrund rückt, nicht als Hauptheldin: der König und der Prinz fesseln noch mehr. Die „kontrapunktische Steigerung", die der Theoretiker gefordert hatte, ist noch nicht erreicht. Sie wird auch in den folgenden Dramen noch erstrebt, aber auf andere Weise. Schon einige Jahre darauf widerruft der Theoretiker in der „Neuen Folge" seiner „Gedanken zum Drama" (1914) manches früher Gesagte oder schwächt es ab, und auch andere kritische Bekenntnisse wie „Die unsichtbare Bibliothek" (1909), „Der Dichter" (1917), „Der Zufall" (1924) zeigen ihn auf diesem neuen Wege. Wilhelm von Scholz will auch fortan nicht die Formen mengen; aber was Ziel schien, das neuklassische Drama, ist Durchgang; „Meroë" ist Episode. Schon mit der Komödie „Vertauschte Seelen" (1910) begibt sich Scholz auf andere Bahnen; den Stoff gab die alte indische Fadlallahfabel, die erzählt, wie der Kenner eines Zauberspruches, seinen Leib als seelenlose Leiche zurücklassend, einen beliebigen Leichnam mit seiner Seele wieder wandeln lassen kann. Dramaturgische Erfahrungen — Wilhelm von Scholz ist von 1914 bis 1923 erster Dramaturg und Spielleiter am Hof- (Landes-) Theater in Stuttgart — bestärken ihn auf dem neuen Wege. Wie wenn er ernstem Übereifer mit Humor begegnen müsse, steigert er das überlegene Spiel mit Scherz und Ernst, das diese bühnenwirksame „Komödie der Auferstehungen" „Vertauschte Seelen" war, zur Groteske in dem Spiel für Marionetten „Doppelkopf" (1914), der Komödie von dem Wesen mit zwei gegensätzlich gerichteten Köpfen auf einer Brust. Der Tragiker aber gibt nach episodischen Zwischenwerken — das Schauspiel „Gefährliche Liebe" (1913), eine Dramatisierung der „Liaisons dangereuses", war eine Verlockung zu bühnenwirksamen Augenblicksbildern; das Schauspiel „Die Feinde" (1917) und wohl auch das Mirakelspiel „Das Herzwunder" (1918) spiegelten das Kriegserlebnis — in dem dreiaktigen Schauspiel „Der Wettlauf mit dem Schatten" (1922) und dem vieraktigen „Die gläserne Frau" (1924) Deutungen des Lebensgeheimnisses, indem er den „schöpferischen

Abwendung von den starren neuklassischen Forderungen und neue Wege

Wilhelm von Scholz

Prozeß" und das Unterbewußtsein zu erhellen sucht. Im Hintergrund aller dieser Dramen wie seines Gesamtwerkes steht seit etwa 1910 ein neuer Schicksalsbegriff, dem Scholz in der Abhandlung „Der Zufall, eine Vorform des Schicksals" (1923) mit Betrachtungen über „die Anziehungskraft des Bezüglichen" ein besonderes Heft gewidmet hat.

Der neue Schicksalsbegriff

Als Wilhelm von Scholz den „Juden von Konstanz" und die „Meroë" schuf, war ihm mit dem Begriff des Schicksals der der Notwendigkeit verknüpft. „Vier Thesen" vom Jahre 1906 trugen den Titel „Kunst und Notwendigkeit". Aber schon in diesem Schriftchen, das ihn am nächsten an Paul Ernst zeigt, das am schroffsten in dem Willen zum Zwang den Willen zur Kunst sieht, das in der zweiten These ausspricht, jeder Aufstieg in der Kunst sei mit der Zunahme an Notwendigkeit verknüpft, jeder künstlerische Höhepunkt bedeute

Abkehr von der Forderung der größten Annäherung an die Notwendigkeit

„größte Annäherung an Notwendigkeit, weitestgehende Ausschaltung des Zufalls im Kunstwerk", schon in diesem Schriftchen beginnt mit der vierten These „Die Entartung des Dramas in die Idee" die Umkehr. „Sowie das Drama als das Spiel der Vorstellung mit Antithesen begriffen ist, ist auch der Blick auf die Hauptgefahr gelenkt, die ihm droht, sobald es sich seiner reinen Form nähert. Es besteht für den Dichter die Verlockung, die Antithesen in sich, dialektisch abstrakt fortzeugen zu lassen, das Drama in der Idee statt in der konkreten Erscheinung auszugestalten." „Gedankenwerte" treten an die Stelle von „Erscheinungswerten", wie in der Kunst Michelangelo, in der Dichtung Hebbel beweist, der statt die Kräfte des Dramas wirken zu lassen, sie „diskutiert". Ein wenig Steigerung des Überwucherns des intellektuellen Momentes, und wir haben den Fall Ibsen. Wilhelm von Scholz, der fühlen mochte, daß der philosophische Trieb auch seinem Drama Kräfte entzog, opfert daher den bisherigen Begriff Notwendigkeit, der den Gestaltungstrieb einschränkt. Sieben Jahre nach den „Vier

Der Zufall im Drama

Thesen" schreibt er einen „Widerruf", betitelt „Der Zufall im Drama". Begeisterung für den Begriff des Absoluten, des Gesetzes, der Notwendigkeit ist das schöne Vorrecht der Jugend. Aber der „reifende" Dramatiker sieht ein, „daß der Begriff des Notwendigen, zumal im Gebiet der Kunst, doch wohl etwas Transzendentales, Metaphysisches, etwas Verfließendes und ganz ehrlichem Denken nicht Standhaltendes ist". Der Zwang des Tatsächlichen ist „elementarer" und ruht „auf allgemeinerem Grunde" als „der des Ursächlichen, der nur in der Reflexion, in der Spiegelung der Dinge, im Geiste, sich beweist". Und wie sich dem Dramatiker „die Idee des Notwendigen im Drama — in die er einfach alle Kategorien seines ästhetischen Urteils zusammengefaßt hatte —" „ganz löst", ist der reifende Dramatiker „wie von einem inneren Zwang und Krampf befreit, wie aus den Ängsten und dem Gespensterschreck der Kinderzeit in die ruhige Klarheit des Mannesalters entlassen, das dem Seienden nachgeht und es zu gestalten sucht. Da ist die einst alles beherrschende Idee der Notwendigkeit in ihr Gegenteil umgesprungen: der Zufall im Drama erscheint mit seltsam lockendem Reiz vor dem Auge des Schaffenden. Der Zufall scheint es plötzlich zu sein, der Szene für Szene das Drama beherrscht. —"

Der Zufall als Vorform des Schicksals

Ein Zufall freilich, der letztlich nur eine andere Art Deutung des Begriffes Notwendigkeit ist, dieses vielseitig „schillernden", „der einmal das elementar notwendige Hervorgehen des Werkes aus der Seele seines Schöpfers, ein anderes Mal die Zwangslage des Handelns, in der sich die Figuren befinden (von woher der Begriff wahrscheinlich stammt!), die Übereinstimmung der Kausalität im Kunstwerk mit der realen Kausalität, im höchsten Fall die organische Beziehung

KONSTANZ a/BODENSEE

12 BIS 17. JULI 1924

FESTWOCHE

ZUM FUENFZIGSTEN GEBURTSTAG DES DICHTERS

WILHELM von SCHOLZ

FESTAUFFUEHRUNGEN:

"DER JUDE VON KONSTANZ" GESPIELT AUF DEM PLATZ VOR DEM ALTEN MUENSTER / SPIELLEITUNG: FELIX BAUMBACH

DER WETTLAUF MIT DEM SCHATTEN" / "HERZWUNDER"

[redacted] "DER BESIEGTE" / [redacted]

BELEUCHTUNG DER KONSTANZER BUCHT / BLUMENCORSO / SCHLOSSBELEUCHTUNG MEERSBURG

NÄHERES DURCH DEN KUR- u. VERKEHRSVEREIN KONSTANZ a/BODENSEE

OSWALD POETZELBERGER

Nachbildung des Festplakats von **Oswald Poetzelberger**
(Stark verkleinert)

Wilhelm von Scholz

und Wechselwirkung des Ganzen und der Teile ausdrückt", in höherem Sinne auch den Zufall einschließen kann, wie denn Jahre vorher schon Georg von Lukács in seiner „Metaphysik der Tragödie" gerade in ihrer von Paul Ernst erstrebten Form den Zufall im höheren Sinne als wirkend erkannt hat. So auch der Zufall im Scholzschen Sinne! Als „das Zufallende", als Schickung, Geschick, als Vorform des Schicksals! Als ein Etwas, das geheimen Sinn hat, verborgenem Gesetz gehorcht, das den Menschen nicht „nach der blinden mathematischen Notwendigkeit", sondern „nach innersten Bezügen" „zufällt", als ein Vorgang, „der offenbar nicht nur, wie es die Philosophie lehrt, das Sichschneiden in gleichem Raum und gleicher Zeit zweier oder mehrerer Ursachsketten ist, sondern eine in sich und seinem eigenen Umkreis bedingte Form des Geschehens, ein Organisches, ein Komplex, ein zusammenhängender Vorgang, gleichviel, welche Ursachsreihen in ihm zusammentreffen mögen: also eine Kausalität in sich, in seinen eigenen Teilen". Zufall als „das irdisch-menschliche Geschehen", als „das Spiel der Zufälle und Fügungen", als „all das, was nicht einfache gerade Folge menschlicher Entschlüsse und Handlungen, auch nicht bloßes Ergebnis einander bekämpfender Willen ist, sondern das Unberechenbare, das Hinzukommende und Entscheidende"; das aber anscheinend einem Gesetze unterliegt, dem Gesetze von der „Anziehungskraft des Bezüglichen", einer „Anziehungskraft einer bestimmten soundso gearteten Persönlichkeit für bestimmte, sich wiederholende Erlebnisse, selbst äußere Lagen und Zustände", einem Gesetze, das uns „die uns lenkenden, unverkennbaren, unaussprechlichen Gewalten", die Schicksalsgewalten unter Schauern spüren läßt, das nur erkennbar ist „für den abgeschlossenen, nie für den künftigen Fall, und doch sich einem fügend, wenn dessen höchste Stunden sind: dem gestaltenden Dichter", dem Schicksalsfinder und Schicksalskünder, auch Schicksalsdeuter.

Das neue Raumgefühl

War früher für das dramatische Bilden, dessen Grundvoraussetzungen für Wilhelm von Scholz bleiben „ein Schicksal und ein Charakter", mitanregend „der Reiz der Zeitfarbe, die Größe und das Leben der möglichen Bilder", so wird für ihn — und nicht nur für sein dramatisches Schaffen — von Jahr zu Jahr mehr „mitbestimmend der Raum zum seelischen Aufglühenlassen der Gestalten durch die Leidenschaft, den ich instinktiv an einer Fabel, einem Stoff empfinde; also die Gewähr für die Sichtbarkeit, Gewortbarkeit, Ausdehnung und Fülle des Stoffes, aus denen sich der Körper eines Dramas bilden läßt; mit denen sich ein Zusammenklang lebendig abgestufter Figuren ergibt, die in ihrem Verwobensein als nicht allzu willkürlicher Lebensausschnitt erscheinen". Es ist daher nicht unmöglich, daß Wilhelm von Scholz, dessen Dichten und Denken immer mehr von allgemeinen Raumvorstellungen und Raumgefühlen beherrscht wird — man denke an „Die Häuser" —, dem so der Dramatiker zum „Schöpfer des Raumkunstwerks der menschlichen Leidenschaften" ward, dem das Raumgefühl das Zeitgefühl immer mehr wegschlang, — es ist nicht unmöglich, daß Wilhelm von Scholz den früheren beherrschenden Begriff der Notwendigkeit nicht so leicht in dieses sein Raumfühlen und -bilden einordnen konnte, wie seinen neuen Zufallsbegriff, der Menschen und Dinge in wunderbarer Bewegung aufeinander zu oder voneinander weg zeigte. Jedenfalls gestaltet sich ihm nun der Vorgang des dramatischen Schaffens so, daß er, frühere Vorstellungen verändernd, einen Vortrag über „Das Schaffen des dramatischen Dichters", den er 1913 auf dem Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft hielt, so schließen kann:

Schaffnerin (kommt mit Laternen von links hinten, kommt vorn zu stehen)
Schon tagt es. Er ging wieder nicht zur Ruh.
Nass. Das Tier ist tot.
Schaffn. (sieht das Licht auf der Hand)
Wann ist es ihr das mit Blut
getönte Leben, als ich mich laben konnte!
Nass Es war mir nicht bestimmt, mich [illegible],
was [illegible] mir fremder wäre,
als meine Hand, [illegible]
da in dem Busch blättert, daß ich lasse.

Handschrift von **Wilhelm von Scholz**
Nachbildung aus der ersten Reinschrift des „Juden von Konstanz" s. Seite 148

Wilhelm von Scholz

„Es ist ein inneres Erleben, in welchem jede Vorstellung eine Gegenvorstellung, wie ihren Schatten, zeugt, der mit ihr wächst, in den plötzlich ihr Leben überspringt; es ist ein Dialog von Willen, den — entgegen den Dialogen von Meinungen — ein anderer führt als die Zwiesprach Haltenden: unvorberechnetes Sichergeben, Zufall, Schicksal; es ist eine Debatte ganz unlogischer, halb oder ganz antithetischer, vielleicht in sich sinnloser, aber ihr Dasein behauptender Wirklichkeiten, nicht mit Gründen, sondern mit Kräften. Es ist nicht das Durch- und Zu-Ende-Denken einer Sache, sondern das Gegeneinandervorstellen ihrer Möglichkeiten, der innere Prozeß nicht eines harmonischen klaren Menschen, sondern der auf- und absteigende Atem eines nach jeder errungenen Harmonie wieder mit sich zerfallenden, nach jeder als Drama gestalteten Klarheit wieder in Dunkel sinkenden, seine Konflikte schließlich nie mehr anders als durch raumhafte Gestaltung überwindenden Menschen."

Der Erzähler

Der Zufallsbegriff und das Raumgefühl, untergeordnet dem Schicksalsbegriff, werden nun von Jahr zu Jahr mehr Hintergrund und Untergrund des gesamten Schaffens von Wilhelm von Scholz. Hinter- und Untergrund auch eines erzählenden Schaffens, das in den „Gesammelten Werken" von 1920 und 1922 bereits zwei Bände füllt, die, betitelt „Die Unwirklichen" (1920) und „Zwischenreich" (1922), mit 29 Erzählungen die früheren kleineren Sammlungen („Fähnrich von Braunau", 1915, „Die Unwirklichen", 1916, „Die Beichte", 1919, „Vincenzo Trappola. Ein Novellenkreis", 1922) enthalten. Spät verhältnismäßig tritt der Erzähler auf, naturgemäß spät bei der Art seiner Begabung, und sosehr er auch fesselt durch eine ungewöhnliche Erfindungsgabe, der Lyriker und Dramatiker hat schärfer umrissene Züge; der Erzähler bestätigt nur das Bild. Einen Teil der Erzählungen hätte Wilhelm Schäfer Anekdoten genannt; mit Wilhelm Schäfer und Paul Ernst haben wir auch Wilhelm von Scholz, der einen Band älterer deutscher Erzählungskunst seit etwa 1770 herausgegeben hat (1915), die Wiedererweckung des Sinnes für die knappe kurze Erzählung zu danken. Mit Vorliebe geht Wilhelm von Scholz auch als Erzähler allem Dunklen, Geheimnisvollen nach; schon die Titel „Die Unwirklichen" und „Zwischenreich" lassen ja ahnen, daß er all dem nachspürt, was über unser Begreifen schicksalsmäßig uns anrührt, für Augenblicke Unterbewußtes ins helle Licht rückt, hellseherisch macht, das Gesetz *eines* Lebens oder *des* Lebens erkennen oder erfühlen läßt.

Die Unwirklichen Zwischenreich

Das Wandern durch deutsche Landschaft und Geschichte

„Wanderungen" schließen, eine Auswahl aus den Wanderbüchern („Sommertage", 1914, „Reise und Einkehr", 1916, „Städte und Schlösser", 1918, „Der Bodensee", 1920), die fünfbändige Ausgabe der „Gesammelten Werke" von 1924. Wir wandern mit einem Dichter durch deutsche Landschaft und deutsche Geschichte, wir werden mit ihm am Bodensee, seiner Wahlheimat, heimisch und kehren von hier bereichert, verstehender zu den Dichtungen zurück, die ein Leben an dieser Stätte so füllte, daß auch manches Stück dieses Wanderbuches zu Dichtung ward.

Ausblick

Wilhelm von Scholz, ein Fünfziger, ist noch nicht am Ende seiner Entwicklung. Der mustergültige Auswahlband, den 1924 der neue Verleger als Führer in das Werk herausgab, enthält ein Kapitel aus einem im Entstehen begriffenen, im Mittelalter spielenden Roman. Auch dies, daß der Fünfziger erst zum Roman kommt, ein Zeichen einer ganz natürlichen, folgerichtigen Entwicklung, die noch manches verheißt.

Fünftes Kapitel

Auf dem Wege zu einem überzeitlichen Stildrama

III. Die traditionsfreie Lösung. Sprache der Erde

Frank Wedekind

Nun laß uns in der Seele Schlünden wühlen,
Laß schweifen uns durchs dunkle Menschentum!
Prolog zu „König Nicolo".

Aus Wedekinds Lautenliedern (s. S. 170)

Als Wedekind lebte, gab kein Dichter so viele Rätsel auf, ward keiner so verschieden gedeutet wie er. Die als Künstler ihm ähnlich schienen, ein Przybyszewski oder ein Heinrich Mann, waren eindeutig, verglich man sie mit ihm. Ihre Werke bekräftigten ihre Selbstbekenntnisse, Wedekinds Selbstbekenntnisse schienen seinen Werken, schienen gar einander zu widersprechen. Aber als Wedekind starb, da hatten die Flammen des Weltbrandes begonnen, ihn und sein Werk für jedermann zu erhellen.

Aufgabe und Herkunft

Für das, was sich uns heute als Wedekinds eigentliche Aufgabe darstellt — das Gefüge einer erstarrten, intellektuell ausgearteten, moralverwirrten, triebunsicheren Welt von Grund aus zu erschüttern —, für diese Aufgabe brachte schon seine Abstammung einige Voraussetzungen mit. Sein Vater war vielleicht der erste Abkömmling einer alten ostfriesischen Beamtenfamilie, der nicht heimisch seßhaft war. „Er war," so erzählt Frank Wedekind in einer autobiographischen Skizze aus dem Jahre 1901, nachdem schon elf Jahre vorher Gerhart Hauptmann Züge dieses Lebens in seinem „Friedensfest" verwertet hatte, „er war Arzt und war als solcher zehn Jahre lang im Dienste des Sultans in der Türkei gereist.

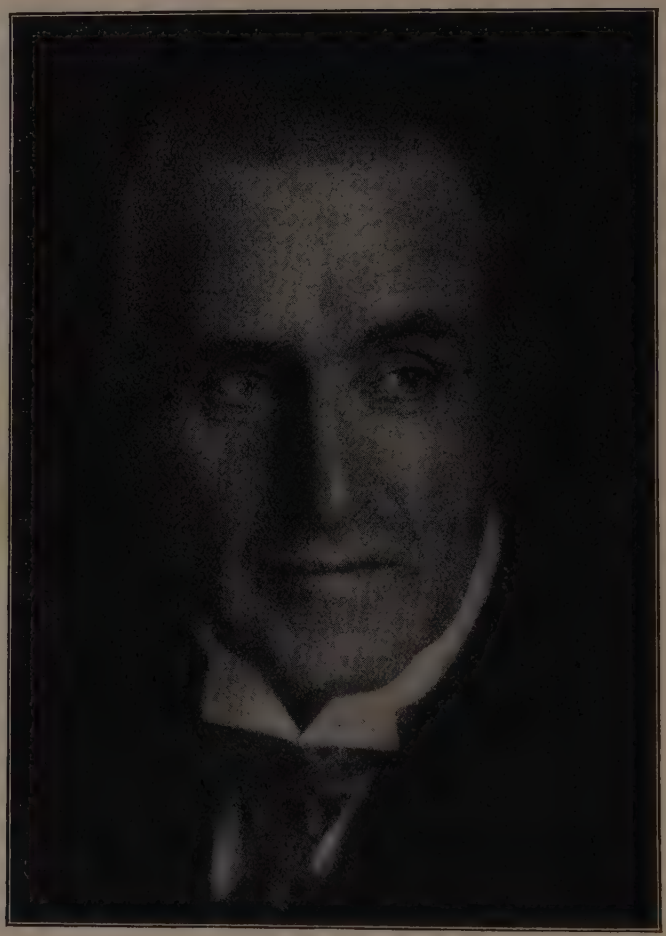
1847 kam er nach Deutschland zurück und saß 1848 als Krondeputierter (Ersatzmann) im Frankfurter Parlament. Im folgenden Jahre ging er nach San Franzisko und lebte dort fünfzehn Jahre. Mit sechsundvierzig Jahren heiratete er eine junge Schauspielerin vom Deutschen Theater in San Franzisko, die genau halb so alt war wie er selber. Diese Tatsache scheint mir nicht ohne Bedeutung. Der Vater meiner Mutter war ein Selfmademan. Er hatte als ungarischer Mausefallenhändler angefangen und gründete Ende der zwanziger Jahre eine chemische Fabrik in Ludwigsburg bei Stuttgart. 1830 organisierte er im Verein mit Ludwig Pfau eine politische Verschwörung, und beide wurden auf der Festung Asperg eingesperrt. Dort erfand mein Großvater die Phosphorstreichhölzer. Nach seiner Freilassung errichtete er eine chemische Fabrik in Zürich und starb 1857 im Irrenhaus in Ludwigsburg in vollkommener Geistesumnachtung. Er war in hohem Grade musikalisch begabt."

Reiche und seltsame Möglichkeiten können in solcher Abstammung von Freizügigen norddeutschen und süddeutschen Blutes und Geistes schlummern. Leicht wird ein Sohn oder Enkel etwas nirgends Heimisches, etwas unruhig Schweifendes, etwas unbürgerlich Revolutionäres, etwas romantisch Schwärmendes, vielleicht auch etwas verzehrend Eigensinniges haben können.

Frank Wedekind hat es. Seinen Jahren nach ist er ein Zeitgenosse der Naturalisten. Er ist 1864 in Hannover geboren und hat seine Jugend

Frank Wedekind

auf Schloß Lenzburg im Kanton Aargau in der Schweiz verlebt. Als er von 1886 an Vorsteher des Reklame- und Pressebureaus des „Maggi-Etablissements" in Kempthal bei Zürich war, verkehrte er mit Karl Henckell, Gerhart Haupt-



Frank Wedekind

Aus Wedekinds Gesammelten Briefen. Verlag von Georg Müller in München.

Stellung zum Naturalismus Die junge Welt

mann und John Henry Mackay. Aber er war nie Naturalist. Daß sich stofflich seine Welt mit der des Naturalismus oberflächlich berührt, daß in seinen grotesken Gedichten und seinen Dramen eine (im Innern aber anders gerichtete, nicht aus den Gefühlen des vierten Standes oder für den vierten Stand hervor-

gegangene) soziale Empörerstimmung lebt, konnte darüber täuschen. Im Entscheidenden, in der Technik, ist er nie Naturalist, sondern Expressionist. Schon das früh (1889) entstandene Lustspiel „Die junge Welt" karikiert in der Gestalt des Dichters Franz Ludwig Meier einen naturalistischen Beobachtungsfanatiker, dem Liebe und Frau nur des Notizbuches wegen wertvoll sind; schon dieses Lustspiel hält, ehe der Naturalismus Sieger war, ihm schon mit dem Satze: „Wenn sich der Naturalismus überlebt hat, dann werden seine Vertreter ihr Brot als Geheimpolizisten finden", die Leichenrede. Und die weichliche

Frank Wedekind

Frank Wedekind

Zeichnung von **Emil Orlik.** (Aus Orlik, Fünfundneunzig Köpfe, Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin.)

Mitleidsstimmung der naturalistischen Dramatiker, Gerhart Hauptmanns zumal, war ihm immer zuwider. In den Jahren, da es die sozial empfindenden Naturalisten zu den Arbeitern (dem vierten Stande) zog, da reiste er lieber — es war 1888 — ein halbes Jahr mit dem Zirkus Herzog (also Leuten des fünften Standes). Als dann in München, in das Wedekind in seinem Leben nach Monaten oder Jahren in Paris, London, der Schweiz, in Leipzig und Berlin, Nord- und Mitteldeutschland, Schlesien und Österreich immer wieder zurückkehrte, sein erstes Buch, „Frühlings Erwachen" (1891), entstand, da war es kein naturalistisches Werk.

Frühlings Erwachen

Wenn man überhaupt Wedekinds Drama stilgeschichtlich einordnen will, so darf man am ehesten noch an Dramen des „Sturms und Drangs", etwa an

den „Hofmeister" von Lenz, besser aber noch an das nicht nur zeitlich nähere, sondern auch stil- und gefühlsverwandtere Woyzek-Fragment Georg Büchners erinnern. Neunzehn Szenen, in der Mehrzahl Dialogszenen, sind äußerlich auf drei Akte verteilt. Kinder, Knaben und Mädchen im Entwicklungsalter, Werdende, getrieben nur vom Gefühl, unterhalten sich, fragen, beichten, sehnen sich, sorgen sich, ängstigen sich, schwärmen, lieben, leiden, sterben. Freunde und Feinde umgeben sie, und die natürlichen Freunde, wie die Eltern, stehen ihnen mit der einzigen Ausnahme einer ihrem Sohne blind trauenden Mutter ebenso verständnislos gegenüber, wie die Feinde, die eine fast blinde Wut zu jämmerlichen, aber gefährlichen Idioten verzerrt und, wie Pastor und Lehrer, mit Namen wie Kahlbauch, Sonnenstich, Knüppeldick, Fliegentod, Hungergurt, Zungenschlag zu Vogelscheuchen entleiblicht. In ratloser Verwirrung, mit naivem Unverständnis oder einem lüsternen Staunen, oder mit einer Erkenntnis, in die sich Ekel mischt, fühlen Mädchen und Knaben dieser „Kindertragödie" das Erwachen des Liebestriebes, das Erwachen der Sinne, die sie beseligen, erlösen könnten, möchte Wedekind hier noch glauben und glauben machen, wären diese Kinder nur besser geleitet, diese Erwachsenen nicht durch falsche Moral verführte Feinde des Fleisches, das heißt Feinde des Lebens. Ein Mädchen bekommt ein Kind, sie weiß nicht warum, und stirbt an Abtreibungsmitteln, — „an der Bleichsucht", sagt der Leichenstein. Ein Knabe erliegt der Schule und erschießt sich. Ein anderer beißt sich trotz Relegation und Korrektionsanstalt durch: als ihn der tote Freund, seinen Kopf unter dem Arm, in der Spukszene auf dem Kirchhofe in sein Gespensterreich locken will, da folgt er nicht ihm, sondern dem „vermummten Herrn", dem Wedekind das Drama gewidmet hat — dem Leben. Schon diese symbolisch-romantische Schlußszene läßt ahnen, daß Wedekinds „Kindertragödie" nichts mit dem naturalistischen Drama gemein hat. Nirgends ein Abmalen der Natur, überall reiner Ausdruck des unmittelbaren Gefühls oder der reinen Erkenntnis des jungen Dichters, der wenigstens noch in den beiden ersten Akten an die Erlösung durch die Sinne glaubt. Ganz unnaturalistisch ist darum denn auch die stilisierende Charakteristik und der Dialog, der in den Kinderszenen eine schwermütige Frühlingslyrik mit echten Kinderworten und ganz unkindlichen Erkenntnissätzen zu einer neuen Einheit zu verbinden sucht, nicht immer verbindet. Von diesem Stile und dem ganzen Drama — es ist Wedekinds dichterisch reinstes, unmittelbarstes — gebe die kurze vorletzte Szene eine knappe Vorstellung.

Winzer und Winzerinnen im Weinberg. — Im Westen sinkt die Sonne hinter die Berggipfel. Helles Glockengeläute vom Tal herauf. — Hänschen Rilow und Ernst Röbel im höchstgelegenen Rebstück sich unter den überhängenden Felsen im welkenden Grase wälzend.

Ernst: Ich habe mich überarbeitet.

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! — Schade um die Minuten.

Ernst: Man sieht sie hängen und kann nicht mehr — und morgen sind sie gekeltert.

Hänschen: Ermüdung ist mir so unerträglich, wie mir's der Hunger ist.

Ernst: Ach, ich kann nicht mehr.

Hänschen: Diese leuchtende Muskateller noch!

Ernst: Ich bringe die Elastizität nicht mehr auf.

Hänschen: Wenn ich die Ranke beuge, baumelt sie uns von Mund zu Mund. Keiner braucht sich zu rühren. Wir beißen die Beeren ab und lassen den Kamm zum Stock zurückschnellen.

Ernst: Kaum entschließt man sich, und siehe, so dämmert auch schon die dahingeschwundene Kraft wieder auf.

Hänschen: Dazu das flammende Firmament — und die Abendglocken. — Ich verspreche mir wenig mehr von der Zukunft.

Ernst: Ich sehe mich manchmal schon als hochwürdigen Pfarrer — ein gemütvolles Hausmütterchen, eine reichhaltige Bibliothek und Ämter und Würden in allen Kreisen. Sechs Tage hat man um nachzudenken, und am siebenten tut man den Mund auf. Beim Spazierengehen reichen einem Schüler und Schülerinnen die Hand, und wenn man nach Hause kommt, dampft der Kaffee, der Topfkuchen wird aufgetragen, und durch die Gartentür bringen die Mädchen Äpfel herein. — Kannst du dir etwas Schöneres denken?

Hänschen: Ich denke mir halbgeschlossene Wimpern, halbgeöffnete Lippen und türkische Draperien. — Ich glaube nicht an das Pathos. Sieh, unsere Alten zeigen uns lange Gesichter, um ihre Dummheiten zu bemänteln. Untereinander nennen sie sich Schafsköpfe wie wir. Ich kenne das. — Wenn ich Millionär bin, werde ich dem lieben Gott ein Denkmal setzen. — Denke dir die Zukunft als Milchsette mit Zucker und Zimt. Der eine wirft sie um und heult, der andere rührt alles durcheinander und schwitzt. Warum nicht abschöpfen? — Oder glaubst du nicht, daß es sich lernen ließe.

Ernst: Schöpfen wir ab!

Hänschen: Was bleibt, fressen die Hühner. — Ich habe meinen Kopf nun schon aus so mancher Schlinge gezogen...

Ernst: Schöpfen wir ab, Hänschen! — Warum lachst du?

Hänschen: Fängst du schon wieder an?

Ernst: Einer muß ja doch anfangen.

Hänschen: Wenn wir in dreißig Jahren an einen Abend wie heute zurückdenken, erscheint er uns vielleicht unsagbar schön!

Ernst: Und wie macht sich jetzt alles so ganz von selbst!

Hänschen: Warum also nicht!

Ernst: Ist man zufällig allein — dann weint man vielleicht gar.

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! —

(Er küßt ihn auf den Mund.)

Ernst (küßt ihn): Ich ging von Hause fort mit dem Gedanken, dich nur eben zu sprechen und wieder umzukehren.

Hänschen: Ich erwartete dich. — Die Tugend kleidet nicht schlecht, aber es gehören imposante Figuren hinein.

Ernst: Uns schlottert sie noch um die Glieder. — Ich wäre nicht ruhig geworden, wenn ich dich nicht getroffen hätte. — Ich liebe dich, Hänschen, wie ich nie eine Seele geliebt habe...

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! — Wenn wir in dreißig Jahren zurückdenken, spotten wir ja vielleicht! — Und jetzt ist alles so schön! Die Berge glühen; die Trauben hängen uns in den Mund und der Abendwind streicht an den Felsen hin wie ein spielendes Schmeichelkätzchen...

Die Fleisches- und Sinnenliebe, die in „Frühlings Erwachen" ihre Hand nach den Kindern ausstreckt, steht nun als die große Umklammernde, als der ewige Unruhstifter und bald auch als der härteste Zuchtmeister in dem Mittelpunkte fast aller Wedekindschen Dramen. Das Geschlechtliche scheint die Welt zu sein, eine um so reichere, schönere, das heißt starke, wildschöne, bunte, ursprüngliche Welt, je freier es sich entfalten kann. Die Formen der Liebe, ihr Freiheitskampf gegen die Schranken der Gesellschaft, der Sitte, der Gewohnheit, die sie einengen wollen, sind ein für Wedekind unerschöpfliches Thema.

Die Liebe als Mittelpunkt des dramatischen Werkes

Als „Erdgeist" (1897) erscheint die Liebe in seinem nächsten Drama, als Pandora in dessen Fortsetzung „Die Büchse der Pandora" (entstanden zwischen 1892 und 1901). In einem Prologe lädt Wedekind als „Tierbändiger" zu seinem

Erdgeist

Frank Wedekind

Drama ein. „Die unbeseelte Kreatur" will er, „gebändigt durch das menschliche Genie", zeigen, den Menschen im Kampf mit dem Tiere, einen härteren Menschen, einen gefährlicheren Feind, als wie sie die herrschende Mode — Gerhart Hauptmann ist gemeint, ohne genannt zu werden, auf Johannes Vockerat und Alfred Loth wird angespielt — auf die Bretter stelle:

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! —
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,
An bloßer Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene andern — unten im Parterre:
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
Der andre zweifelt, ob er richtig liebt,
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt. —
Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das — meine Damen! — sehn Sie nur bei mir.

Und er zeigt die Schlange, das „süße" Tier, das Unheil stiftet, lockt, verführt, vergiftet, mordet, „ohne daß es einer spürt". Lulu heißt sie im Drama. Aber der eine nennt sie Nellie oder Mignon oder Eva, sie hat keinen Namen, wie keinen Vater, wie keine Mutter. Sie ist das personifizierte Geschlecht, das herrschen und beherrscht werden, die Faust fühlen und die Krallen zeigen will. Wer sie sieht, ist ihr verfallen, sie bringt auf den Hund und geht vor die Hunde. Ihren ersten Mann rührt der Schlag, als ihm die Augen über sie aufgehen, ihr zweiter schneidet sich die Kehle durch, ihr dritter, zugleich der, der sie aus dem Sumpfe aufgelesen, will sie töten, als er sie mit einer ganzen Gesellschaft Liebhaber, einem Athleten, einem Gymnasiasten, einer sie lesbisch liebenden Gräfin und seinem eigenen Sohne überrascht, aber sie erschießt ihn. So im „Erdgeist".

Büchse der Pandora

In der „Büchse der Pandora" wird sie dann selbst Opfer. Die lesbisch liebende Gräfin Geschwitz befreit Lulu aus dem Zuchthaus, Alwa Schön, der Sohn des Ermordeten, bleibt ihr Liebhaber, einer ihrer Liebhaber: denn in Paris, in ihrem Salon, treffen sich Lebemänner, Kuppler und Gesindel aller Art. Ihr Liebhaber, der Mädchenhändler Graf Casti-Piani, will sie nach Kairo verkaufen, da flieht sie mit Alwa Schön, der hundetreuen Gräfin Geschwitz und dem alten Schigolch, der eine Art Vater Lulus ist, nach London. Hier verlumpt sie zur Straßendirne, die sich im Trunke betäubt; Alwa Schön und der alte Schigolch treiben als Zuhälter ihr die Beute in ihr elendes Kammerloch im Verbrecher- und Bordellviertel. Sie wird in einer grausigen Szene endlich, mitsamt der Gräfin, von Jack, dem Aufschlitzer, ermordet; Alwa Schön hat vorher einer ihrer „Besucher" mit dem Totschläger niedergestreckt. Mit Nietzsches Wort aus dem „Fall Wagner", daß die Liebe der Krieg, der Todhaß der Geschlechter sei, das Wesen der Liebe der „tragische Witz", wird im „Erdgeist" und in der „Büchse der Pandora" furchtbarer Ernst gemacht.

Marquis von Keith

Zwischen den beiden Lulu-Dramen ließ Wedekind den „Marquis von Keith" (1900) erscheinen. Er spielt in München, aber seine Menschen sind eine internationale, ganz unbürgerliche Gesellschaft. Jeder heißt eigentlich anders, als er sich nennt, ein Graf Trautenau nennt sich Ernst Scholz und will sich aus einem schwerblütigen Moralisten zu einem Genußmenschen umbilden lassen, eine Gräfin

Ernst Stern, Bühnenbild zu **Wedekind**, Büchse der Pandora.

heißt eigentlich Müller, sogar ein Kriminalkommissar führt nicht seinen eigentlichen Namen. Sie stehen durch Wunsch oder Schicksal außerhalb der Gesellschaft, durch Schicksal der Marquis, der als Bastard keinen bürgerlichen Weg gehen kann. Ein brutaler Egoist, ein Abenteurer, der auf die „Region wartet", „wo die Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb ihrem vollen Wert entsprechend gewürdigt wird". Ein Hochstapler, der als Theateragent auf einen grünen Zweig zu kommen hofft. Aber die Unterschlagungen werden entdeckt, er steht am Ende wieder mal dem Nichts gegenüber, doch er müßte nicht der Marquis von Keith sein, der nicht umzubringen ist, für den das Unglück eine günstige Gelegenheit wie jede andere ist: einen Augenblick schwankt er zwischen dem Revolver und dem Gelde, das man ihm gelassen, dann legt er den Revolver mit den Worten: „Das Leben ist eine Rutschbahn..." „grinsend" weg. Ein Abschnitt aus einem modernen Hochstaplerleben, der erst dadurch seine Bedeutung bekommt, daß Wedekind ihn durch die Gegenüberstellung des über jedes Sittengesetz hemmungslos hinwegspielenden Marquis von Keith und des um ein Sittengesetz grüblerisch sich abringenden Ernst Scholz zu einem Sinnbild seines Lebenskampfes erhebt. Die auf der Bühne eine Welt trennt, sind eigentlich Doppelgänger, sind die Gestalt gewordenen streitenden Stimmen in Wedekinds eigener Brust, der zwischen Sinn und Geist, Trieb und Pflicht, Genuß und Opfer ein Leben lang vergeblich nach einem Ausgleich rang.

Allgemeines Vorstellungsbild: Wedekind als Satanist und Clown

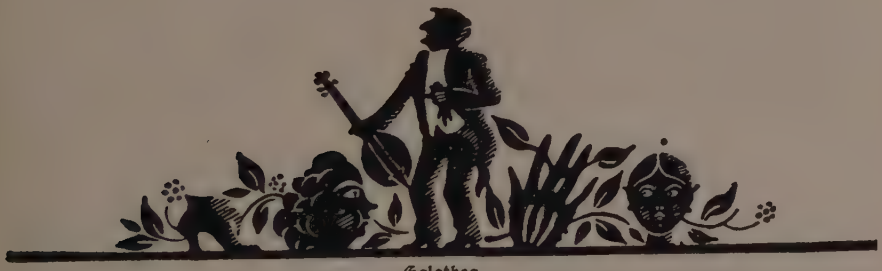
Unter dem Eindruck dieser Dramen, der „Kindertragödie", des „Erdgeistes", der eine Zeitlang konfiszierten „Büchse der Pandora", des „Marquis von Keith", dazu der 1897 entstandenen Groteske „Der Kammersänger", die Wedekind weder als „Handwurstiade" noch als „Konversationsstück", sondern als den „Zusammenstoß zwischen einer brutalen Intelligenz und verschiedenen blinden Leidenschaften" aufgefaßt wissen wollte, unter dem Eindruck endlich einiger durch die „Deutschen Chansons" weiter verbreiteten Gedichte („Ilse", „Brigitte B.", „Der Tantenmörder", „Der Taler", „Christine") wird nun von Wedekind allmählich folgendes Vorstellungsbild fertig: Wedekind gefällt sich in der Verherrlichung tierischer Triebe, des Frivolen und Pikanten, er ist ein Nihilist, und zum Beweise führte man einige der berüchtigten Aussprüche seines Marquis von Keith an, wie „Sünde ist eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte". Wedekind wird zum Satanisten, zu einem Luzifer in der Maske eines Clowns.

Bekenntnisdramen Selbstrechtfertigungen

Gegen dies Vorstellungsbild, an dessen Entstehen Wedekind nicht ganz unschuldig ist, kämpft er nun in den nächsten Werken, den Werken seines zweiten Jahrzehnts, an. Sie sind fast alle, nicht nur die als „Theodizee in einem Akte" bezeichnete „Zensur", Selbstrechtfertigungen. Er hatte bisher, von der „Kindertragödie" abgesehen, wo junges erstes Gefühl unmittelbar gesprochen hatte, nichts sein wollen als ein überlegener, kühler künstlerischer Gestalter. Was es mit den Urkeimen alles Lebens und Geschehens, den Trieben, auf sich habe, das hatte er zeigen wollen, unbeeinflußt von den Satzungen der Moral, aber auch seelisch unbeteiligt, ganz nur formender Wille, ein Bändiger: „Rings bebt die Kreatur; ich bleibe kalt — Der Mensch bleibt kalt!", wie es im Prologe zum „Erdgeist" heißt. Aus diesem sicheren Gestalter wird nun ein — weil im Kern seitdem gewandelter, nicht mehr an sein Evangelium von Lust und Trieb ganz gläubiger — unsicherer Bekenner. Ich bin kein Komiker, kein Charakterkomiker, ich will gar keinen Grund geben, daß ihr euch amüsiert, so ruft Wedekind aus der Maske des verjagten Königs, der auf der Elenden-

Chorus der Elendenkirchweih

Die Ernährungs-Ballade



Galathea

Frank Wedekind, Lautenlieder.
53 Lieder mit eigenen
und fremden Melodien.

Drei Masken-Verlag in München
Gezeichnet von
E. Preetorius

kirchweih unter die Komödianten geraten ist und später zum Hofnarren des Usurpators wird: „Ich bin der Herrscher hier in diesem Land, Von Gott ernannt, von niemand erkannt!... Geehrte Zuhörer! Mein Fach auf der Bühne ist die große ernste Tragödie." So in dem stärksten, am meisten durchlittenen dieser Dramen, in „König Nicolo oder So ist das Leben" (entstanden Herbst 1901). Oder: Ich weiß, was ich sage, wenn ich meine: „Eine Frau, die einen Lebensunterhalt durch die Liebe verdient, steht in meiner Achtung immer noch höher als eine, die sich so weit erniedrigt, Feuilletons oder gar Bücher zu schreiben." Lest doch meine „Mine-Haha oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen" (entstanden 1900 während der Festungshaft auf dem Königstein), ein Bild einer Erziehung durch Tanz und Musik zu schönen Menschen — nichts anderes ist meine Geschlechtsmoral. Oder hört, was mein Hetmann in dem Schauspiel „Hidalla oder Sein und Haben" (1903—1904; späterer Titel „Karl Hetmann, der Zwergriese") will: eine neue Moral, deren höchstes Gebot nicht sei, Unglück zu bekämpfen, sondern Schönheit zu verbreiten. Denn der Durst nach Schönheit ist ein nicht minder göttliches Gesetz in uns als der Trieb zur Bekämpfung der Erdenqual. Aber ihr nützt einen Hetmann zu schlauen Geschäftsmanövern aus, ihr steckt ihn ins Irrenhaus und seht in ihm einen komischen August. Oder lest meine drei Szenen „Totentanz" (1905, später „Tod und Teufel"), denen ich als Motto das Jesuswort von den Dirnen und Zöllnern (Matth. 21, 31) voranstellte, ehe ihr darüber urteilen dürft, warum ich über die käufliche Liebe nicht denke wie ihr, wie ich überhaupt über sie denke. Spürt ihr nicht die Tragik, wenn ich, noch einmal hier ganz kühler Gestalter, meinem Jugendtraum von der Erlösung der Welt durch die Sinne die tödliche teuflische Wahrheit gegenüberstellte: Trieb ist Hölle, Lust ist unendliche Qual, Liebe nie gestillte Begier? Darum: nennt mich nicht unmoralisch. Ist mein Ebenbild, der Dichter Franz Lindekuh, in dem Sittengemälde „Musik" (1906) nicht bis zur Utopie Moralist? Erntet er nicht auch darob, aus Mitleid mit den Lebendigen gegen tote Paragraphen kämpfend, das Schlimmste, was es für mich und Leute meiner Art gibt, „den Fluch der Lächerlichkeit", als er erkennen muß, mehr als Paragraphen morden Menschen? Also: Ich bin im Gegenteil Moralist, wie mein anderes Ebenbild, der Literat Walter Buridan, der auch nicht Gut und Schlecht verkehrte, der auch nur „die Folgen, die dem Menschen aus seinen Handlungen erwachsen, nirgends fälschte", sie „in ihrer unerbittlichen Notwendigkeit zur Anwendung brachte". Nennt mich nicht leichtfertig, ich nehme im Gegenteil alles bluternst, ich nütze auch die „schimpflichsten Lebenslagen nur wieder dazu aus, um die ewigen Gesetze klarzulegen, die sich in ihnen offenbaren". „Die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht, das ist das Ziel, dem ich mein Leben opfere, dem ich seit frühster Kindheit zustrebe." Nennt mich nicht ungeistig, ich verehre die ewigen Weltgesetze ebenso wie schöne Farben und schöne Körper; ich habe ebensoviel Sinn für „die erhabene Schönheit geistiger Gesetzmäßigkeit" wie für „die unerbittliche Gesetzmäßigkeit körperlicher Schönheit". Nennt mich nicht unreligiös! „Ich habe mein halbes Leben ohne Kunst gelebt. Ohne Religion könnte ich nicht eine Minute leben." So in der „Zensur" (1907), dem unmittelbarsten Selbstrechtfertigungsversuche, in dem Buridan-Wedekind besonders für „Die Büchse der Pandora" wirbt. Und endlich: Ihr nennt mich einen Spötter; aber ich bin als der Schriftsteller Max Bouterweck „gegen den Witz als Metier, als Prinzip". So in der Satire gegen den

König Nicolo oder So ist das Leben

Mine-Haha

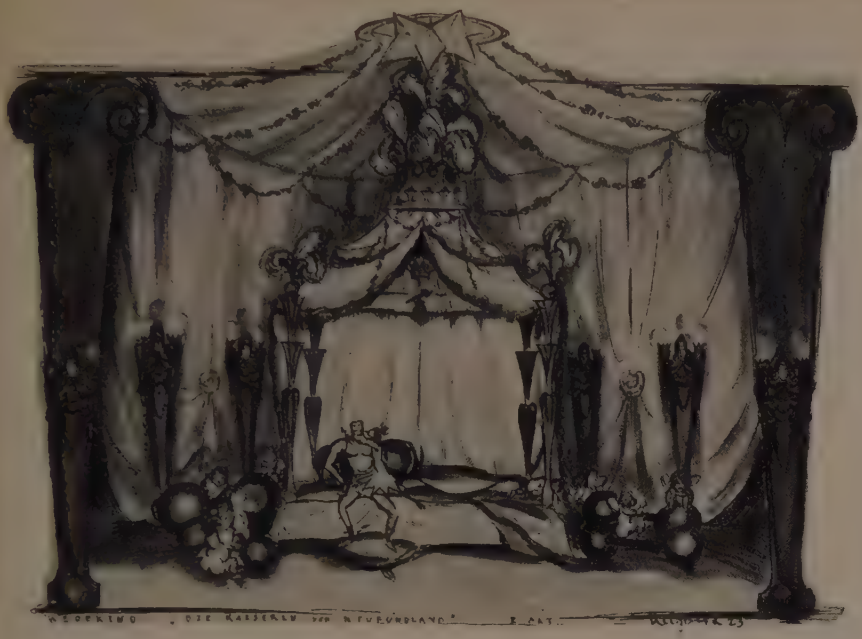
Hidalla

Totentanz

Musik

Zensur

Oaha



Bühnenbild von **Otto Reigbert** zu Wedekinds „Kaiserin von Neufundland", 2. Akt

Da die einfarbige Wiedergabe in ganz kleinem Maßstabe nur einen unvollkommenen Eindruck des Bühnenbildes gewähren kann, so fügen wir aus einem Urteil von Oskar Fritz Schuh (Hellweg 1925 Heft 3) diesen einen Satz hier bei: „Entzückend in seiner melancholischen Angekränkeltheit das eine Bild zur Wedekindschen Pantomime „Die Kaiserin von Neufundland", wo aus verschnörkelten und zierlich gewundenen Säulchen, aus weichen Florgehängen und einigen spielerischen Details das Liebesreich dieser Filigranprinzessin bildhaft komponiert ist."

Simplizissimus, an dem Wedekind von 1896 an zwei Jahre Redakteur war, in „Oaha" (1908).

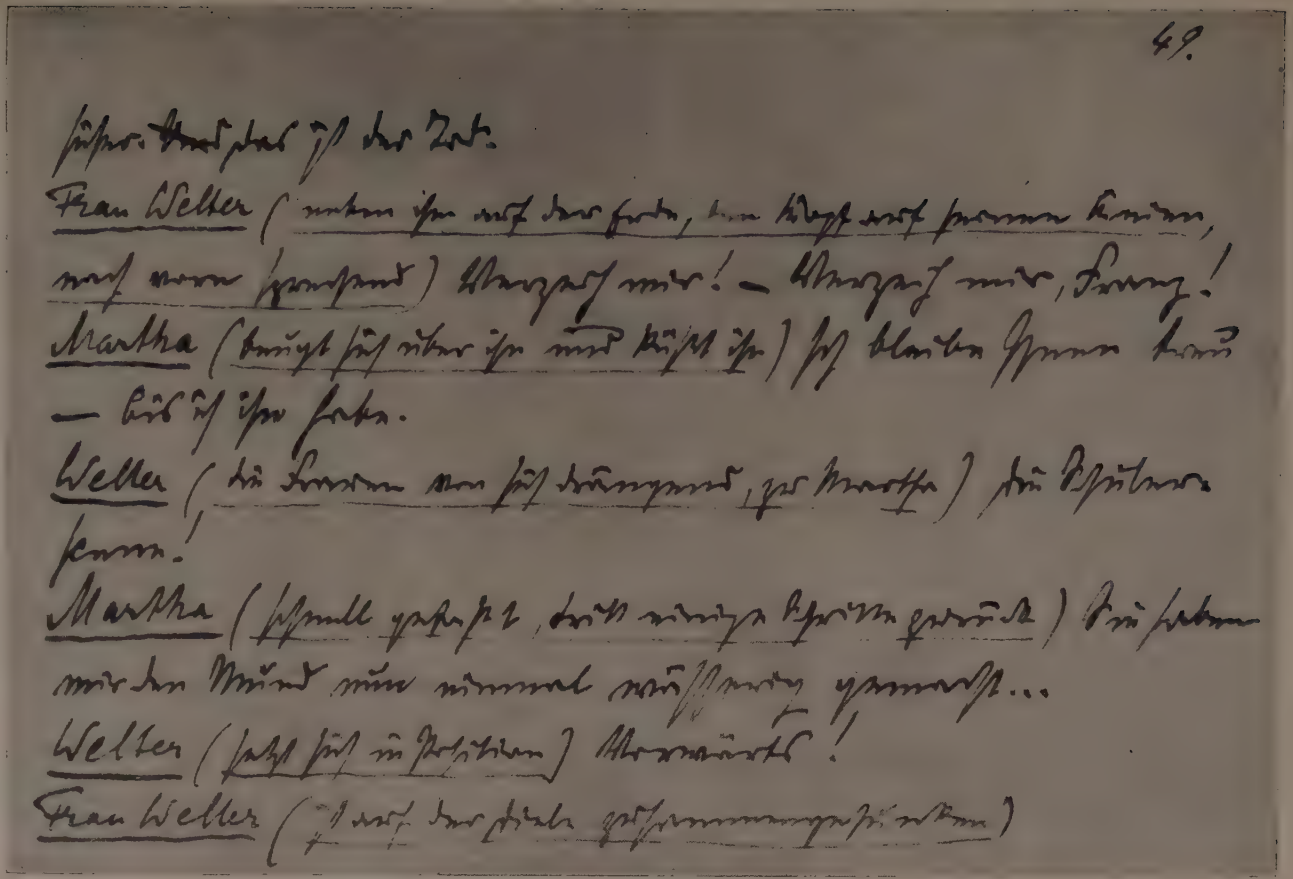
Widersprüche in Gehalt und Form

Man hat kein Recht, an der Ehrlichkeit dieser Bekenntnisse zu zweifeln. Es war Wedekind sicherlich Ernst mit seiner neuen Moral der Schönheit und Freude. Daß er dabei, ein starker Fühler, aber kein starker Denker, mit Scheuklappen gegen die ganze Wirklichkeit, die zum Beispiel auch Häßlichkeit und Leid hat und braucht, romantischen Hirngespinsten nachhing, bedarf ebensowenig einer Erörterung, wie daß Wedekind sich widerspricht. Sooft mit seinen Figuren das Schicksal spielt, sie aufrüttelnd aus einem Lebenstraume, so oft spielt Wedekind, hingegeben an einen Gedanken, einen wunderlich widersinnigen Einfall, mit dem Hörer oder Leser. Ob Wedekind gerade einen Purzelbaum schlägt oder ernst genommen sein will, wird nicht immer klar. Schlägt er sich doch gern, ein echter Romantiker, am Ende eines Werkes mit einer Ironie ins eigene Gesicht! In dem Prologe zum „Erdgeist" lädt er ein, „mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen die unbeseelte Kreatur zu schauen"; nach der Vorrede zur „Büchse der Pandora" aber will er Furcht und Mitleid erwecken. In der „Büchse der

Pandora" sagt der Mädchenhändler Graf Casti-Piani, sein Gewerbe erscheine ihm nicht ehrenvoller, als es vom Staatsanwalt taxiert werde, im „Totentanz" („Tod und Teufel") gefällt sich derselbe Graf Casti-Piani als eine Art Menschheitsbeglücker, der zu dem Sinnengenuß verhilft, dem „einzigen ungetrübten Glück", der „einzigen reinen lauteren Freude", die das Erdendasein uns biete. Ist das nun Ernst, Ironie, Satire, ein Bekenntnis oder eine Falle? Aber Wedekind könnte immerhin mehreren Deutungen Raum geben, sich widersprechen, könnte in unmöglichen Zukunftsträumen schwelgen, seine Werke könnten trotzdem reine Kunsteindrücke geben. Wie zum Beispiel sein Traum einer Erziehungslehre in „Mine-Haha" einen solchen gibt. Man kommt bei dieser Erziehungsphantasie nicht auf den Gedanken zu fragen, ob möglich oder nicht, wirklich oder unwirklich. Sie lebt in dem Zwischenreiche, das Wedekind für seine Figuren als Traumwelt hier, als Spukwelt dort — sie haben daher oft schon ihre Namen — geschaffen hat. Wo er aber dies Zwischenreich verläßt, wie oft in den Bekenntnisdramen, ist die nachtwandlerische Sicherheit der Gestaltung dahin. Dann haften nur einige Szenen, einige groteske Situationen, einige Aussprüche. Daneben bewahrt man peinliche Erinnerungen an lange, leere Reden, deren sprachliche Form oder Formlosigkeit ärgert. Im Dienste der leitenden Idee steht der Dialog in „Frühlings Erwachen", im „Erdgeist", im „Kammersänger", im „Marquis von Keith", in einigen Szenen der „Büchse der Pandora", des „König Nicolo", des „Hetmann". In einem Teil dieser Dramen ist auch die vielgerühmte Technik

Der Dialog und die Sprache

F. K. Delavilla, Bühnenbild zu Wedekind, Musik



49.

Fräser. Und glaub's ist der Zeit.

Frau Welter (nimmt ihn mit der Linken, kann Kopf mit seinem kämmen, mit rechter Hand) Übergeh mir! — Übergeh mir, Herz!

Martha (beugt sich über ihn und küßt ihn) Ich bleibe Ihnen treu — bis ich sterbe.

Welter (die Arme um sie drängend, sie küssend) Du Schätzchen, Du!

Martha (schnell aufstehend, durch einige Schritte getrennt) Wir sehen wir den Mund nun einmal nicht halten können...

Welter (faßt sie in Arme) Allerliebste!

Frau Welter (ist auf den Stuhl zusammengesunken)

Eine Seite aus **Frank Wedekind**, „Ein Genußmensch". Schauspiel in 4 Aufzügen.
Als Handschrift-Probe aus der Faksimile-Ausgabe. Verlag von Georg Müller in München. 1924.

des Monologisierens im Dialog, des An-einander-Vorbeiredens, am Platze. Diese Menschen, wie Wedekind von sich besessen, haben andern im Grunde nichts zu sagen, können nur sich bestätigen, nie durch Aussprache etwas schaffen, das zwei Wesen zu einer höheren Einheit zusammenschweißte. Und schon in der „Kindertragödie" sind die Keime der Zersetzung — andere werden vielleicht sagen des Neuen, Zukünftigen, Kommenden — da, Ansätze zu Reflexionen, Selbstcharakteristiken, zu Deklamationen, die später mit großen Worten wie ewige Allmacht, Lebensglück, ewige Gesetze, spielen, die im Ton der Unfehlbarkeit als neue Dogmen vorgetragen werden, deren als neuartig empfundener und begründeter Sinn aber in einem sonderbaren Gegensatze steht zu ihrer papiernen Form. Wedekind möchte gern unliterarische Menschen geben; in der Maske des Alwa Schön sieht er im Literatentum die größte Gefahr. „Das ist der Fluch, der auf unserer jungen deutschen Literatur lastet", sagt der Schriftsteller Alwa Schön,

> ... „daß wir Dichter viel zu literarisch sind. Wir kennen keine anderen Fragen und Probleme als solche, die unter Gelehrten und Schriftstellern auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährte einer großen gewaltigen Kunst zu gelangen, müßten wir uns möglichst viel unter Menschen begeben, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instinkte bei ihren Handlungen maßgebend sind."

Und Wedekind tat's. Er lebte mit diesen Menschen des fünften Standes und stellte sie dar, die Zirkusleute, Tierbändiger, Athleten, Zuhälter, Dirnen, daneben die andern, die er als ebenso unbürgerlich empfand, die Menschen der „großen Welt" — sogar in den Gedichten kehrt diese Lieblingswendung wieder —, die echten oder falschen Grafen, Spekulanten, Hochstapler. Und er glaubte in ihnen die nackte Menschenseele bloßzulegen, die Triebseele, die es wie alle andern, wenn sie sich auch ein moralisches Mäntelchen umhängen, zum Fleische drängt, zum Golde, zum Erfolge. Aber wenn diese Personen reden, dann reden sie im Gegenteil oft ganz literarisch, ein schwülstiges Papierdeutsch, das bald der schlechten Zeitung, bald dem lateinisch-deutschen Übungsbuche, bald dem Hintertreppenromane gehört. „Setze dein Vertrauen in die Tatsache, daß ich ein Mensch bin, der das Leben verteufelt ernst nimmt", sagt der Marquis von Keith. „Gib uns eine Erörterung, Alexandrion, was in deinem Innern vorgeht"; oder: „Ob man Euch wieder auf den Thron erhebt, kann ich bei meiner weiblichen Unkenntnis der Politik nicht ermessen", heißt es in „So ist das Leben". „Aber ich bin fest überzeugt, daß du, die du ihn kennst und liebst, ihm verzeihen wirst", sagt Klara Hühnerwadel, das arme Opfer der „Musik", wo schon die Aktüberschriften „Bei Nacht und Nebel". „Hinter schwedischen Gardinen", „Vom Regen in die Traufe", „Der Fluch der Lächerlichkeit", wie Überschriften aus einem Hintertreppenroman wirken. Dieser schwülstige oder stumpfe Stil ist mit daran schuld, daß Wedekinds Dramen, hintereinander gelesen oder gesehen, bald eintönig wirken.

Der Lyriker

Man hat den gleichen Eindruck auch von seiner Lyrik. Seine „Vier Jahreszeiten" (zuerst in der „Fürstin Russalka" 1897) sind als Ganzes ein Buch aus der Gefolgschaft Heines. Einige Schauerballaden, einige Moritaten, einige soziale und politische Grotesken, auch einige Tanzliedchen, zwingend im Rhythmus, können fesseln, und er war selbst für diese Werke der geborene Vermittler, sang sie im Winter 1901 allabendlich bei den „Elf Scharfrichtern" nach eigenen Kompositionen zur Gitarre. Aber die andern langweilen oder ärgern durch die geschmacklose Art, in der sich Wedekinds besessene Selbstentblößung gefällt. Selt-

sam fremd stehen zwischendrin ein paar sehnsüchtige Klagen, ein paar wehmütig gestammelte Bekenntnisse. Was ist nun echt, fragt man ratlos wie bei den Dramen: die auftrumpfende Sinnlichkeit und die interessante Pose der Bankrottgeständnisse, Ingrimm und Ekel oder diese Klagen? Oder beides? — Sicherlich beides!

Der Erzähler

Wedekinds Lyrik ist zum großen Teile in den Jahren bis 1900 entstanden. Diese Jahre sind auch die Entstehungszeit seiner Erzählungen. Sie erschienen 1897 zunächst zusammen mit den Gedichten in der „Fürstin Russalka", später im Einzelwerke „Feuerwerk" (1905). Auch diese Erzählungen handeln von den Formen der Liebe. Wedekind gibt Tagebuchnotizen oder läßt nach der Art Maupassants auf ein kürzeres Gespräch ein längeres Geständnis folgen, in dem ein Mann oder eine Frau auf ein Liebesleben oder eine einzelne Liebeserfahrung zurückblickt. Die Fürstin Russalka erzählt einer Freundin, wie sie Sozialdemokratin wurde, ein Freudenmädchen, wie sie in ein Bordell kam, der alte Rabbi Esra in der schönsten, für Wedekinds Denk- und Fühlweise bezeichnendsten Novelle, wie die Seelen am besten zueinander stimmen, wenn die Körper zueinander stimmen, wie ein vollendeter Sinnengenuß dem Allmächtigen näher bringt, als Enthaltsamkeit. Zur Wedekindschen Geschlechtsmoral wird maßvoller als sonst zugeredet, von dem aufschlußreichen Vorwort „Über Erotik" an, in dem Wedekind sich zu seinem in „Schloß Wetterstein" wiederkehrenden Wahlspruch bekennt: „Das Fleisch hat seinen eigenen Geist." Auch die Darstellung ist ebenmäßiger, und in der stärksten Erzählung, dem „Brand von Egliswyl", von zwingender Gewalt. Ein Sträfling erzählt, wie er zum Brandstifter wurde. Eines Tages ist der Zwanzigjährige reif zur Liebe. Und nun kennt sein Trieb keine Grenzen: alle Mädchen des Dorfes werden sein. Da geschieht das ihm Unfaßbare. Seine Liebeskraft versagt vor einer, die er nicht nur mit den Sinnen, auch mit der Seele begehrt, vor der er fast fromm wird, sich gut fühlt. Wie Flammen schlägt seine Glut ihm ins Gesicht. Und er brennt, der Geliebten zu beweisen, daß er ein Mann ist, fünf Häuser an. Das dumpf Triebhafte, Elementare dieses Menschen und das Unentrinnbare in seinem Schicksal kommt zwingend im dunklen dumpfen Ton der Beichte zum Ausdruck. „Der Brand von Egliswyl" bestärkt noch einmal die Beobachtung, daß der unberühmte Wedekind des Jahrzehnts von 1890—1900 der stärkere Künstler war. Als „Frühlings Erwachen" erschien, da begrüßte Richard Dehmel die Kindertragödie als einen Versuch, aus der Enge des Naturalismus herauszukommen, da feierte er ihren Dichter als den Schöpfer des Melchi Gabor, des „Knaben der Gegenwart mit dem Hammer der Zukunft". Ob Wedekind aber fruchtbar werden könne, auch Männer zu schaffen, fragte zögernd ein Nachsatz. Im Sinne Dehmels hat sie Wedekind nie geschaffen. Auch nicht in seinem letzten Jahrzehnt, als er nach Heldennamen griff.

Das letzte Jahrzehnt seines Schaffens

Mit einer Bankrotterklärung seines Lebensglaubens an den Trieb, die Lust als den Erlöser hatte „Tod und Teufel" 1905 geschlossen. Wedekind war damit eigentlich fertig. Paul Fechter hat in seinem schönen Werke über Wedekind den Menschen und Dichter die nachdenklichen Sätze geprägt: „Zur Zeit der Romantik wäre Wedekind nach diesem Drama zum Katholizismus gegangen: in der Zeit des Kapitalismus nahm er die Rückwendung zu sich selbst und schrieb neue Dramen. Er umging die letzte Einsicht, die vielleicht Verzicht bedeutet hätte." Die alten Themen: Mann und Weib, Mann und Welt, quälen wie Zwangsvorstellungen und Zwangsgefühle noch immer; er muß, kann er auch

Frank Wedekind

nichts Neues über sie sagen, ein Letztes, sein Letztes noch einmal über sie sagen, mehr als Gestalter wie einst, denn als Bekenner wie jüngst. Drei Einakter: die Komödie „In allen Sätteln gerecht", das Schauspiel „Mit allen Hunden gehetzt", die Tragödie „In allen Wassern gewaschen" (1910), in der Gesamtausgabe zu dem Schauspiel „Schloß Wetterstein" vereinigt, sollen Wedekinds „Anschauungen über die inneren Notwendigkeiten" gestalten, „auf denen Ehe und Familie beruhen". „Halsbrecherische Dinge" werden besprochen, kühne Hochstapeleien mit festen Begriffen wie Treue und Untreue verübt, keckste Verwandlungskunststückchen mit den alten Wertungen versucht: „Die menschlichen Gefühle reden eine infernalische Gaunersprache. Wer ihrem Kauderwelsch traut, der ist verkauft und verraten." „Nebensache" nur sollen „das Stoffliche, die Geschehnisse, der Gang der Handlung" sein, Anlaß zur Gestaltung von Anschauungen.

Schloß Wetterstein

Aber die Geschehnisse fesseln. Denn was sich da abspielt, ist die Lulu-Tragödie in der von Wedekind so geliebten „großen Welt". „In allen Sätteln gerecht" ist Rüdiger, der Freiherr von Wetterstein, der in kühner Redeschlacht Leonore von Gyström, die Gattin des von ihm im Duell Getöteten, Gemordeten, freit. „Mit allen Hunden gehetzt" bliebe Leonore, kaufte sie ihre Tochter Effie nicht durch Preisgabe ihres Leibes von dem Diamantenwäscher, dem Gewaltmenschen, frei. „In allen Wassern gewaschen" ist Effie, die Edelhure, die Chagnaral Tschamper aus Atakama, der amerikanische Millionär, Jacks, des Aufschlitzers, zivilisiertes Ebenbild, zwingt, freiwillig-unfreiwillig den Giftbecher zu leeren, um sich lustmörderisch an den Todeszuckungen zu weiden.

Franziska

Viel lockerer gefügt als „Schloß Wetterstein", dies Schauspiel aus drei dramatischen Balladen, ist „Franziska, ein modernes Mysterium in fünf Akten" (1911). Ein Weib will eine Faustfahrt tun, zwei Jahre Mann sein in Freiheit und Lebensgenuß. Durch Kneipe, Fürstenhof und Theater wird sie geschleppt, sie sieht die Welt, Rhodos; aber das Überweib endet — o Ironie! — in Dachau, in einem Familienidyll, geborgen in einem kleinen Glücke mit Mann und Kind. Der sie führte, ihr Mephistopheles, Veit Kunz, ist am Ende geprellt. Geprellt wie Wedekind, der hier außer mit bekannter Aphorismenfülle, altneuem Mummenschanz, Losem und Frechem, Ernstem und Schwermütigem, vor allem mit schöner später Alterslyrik (in der Liebesszene zwischen Veit und Franziska, IV. Akt, 7. Bild) und — in Veit Kunz! — einem letzten Spiegelbild lockt, einem Wesen, das von allen früheren etwas hat, als Agent, Detektiv, Kuppler, Dichter, Theatermann, Gesangslehrer, Schwindler, Possenreißer, Bänkelsänger, etwas von Schön, Keith, Casti-Piani, viel aber auch von deren gealtertem Schöpfer. Denn Veit Kunz, der Phantast und „Sternenlenker" ist wieder einmal Wedekind selbst, wie dieser in der Jugend verschönt durch den Urglauben an das Weib und bald durch Urenttäuschung verdüstert, wie dieser vergiftet durch die Urerkenntnis, daß das Leben eine Höllenfahrt ist, mit der man abschließen möchte.

Nach der „Franziska" hat Wedekind noch drei große Dramen geschrieben.

Bismarck

Von dem mittleren, „Bismarck" (1915), schweigt man am besten: es löst Memoiren und Tagebücher in Dialoge auf, gibt nichts von Wedekind, aber auch nichts — was es sollte — von der Zeit oder für die Zeit, in der es entstand.

Simson

Dagegen spiegeln „Simson" oder „Scham und Eifersucht" (1913) und „Herakles" (1917) die Wedekindwelt noch einmal, aber in Symbolen aus ferner Heldenzeit, auch in einem fremden Sprachgewande, in Versen. Aber die Verse, die schon „Tod und Teufel" und „Franziska" — hier qualvoll unzulänglich — durchsetzten, tragen Wedekind nicht höher, machen seinen Flug nicht freier, haben im Gegenteil

Steinzeichnung von **Edwin Scharff** zu dem dramatischen Gedicht „Herakles" von **Frank Wedekind.** Georg Müller Verlag, München.

Die bezügliche Textstelle lautet:

Omphale sinkt in die Knie
Jetzt glaube ich, was ich fühle. Herakles,
Unüberwindlich, bändigt Omphale.
Herakles Omphale umfangend
Zu Boden sinkst du, daß ich dich erhebe
Zur Walstatt deines Siegs mit heißem Kuß.

Frank Wedekind

trotz der Schönheit mancher Einzelstelle nicht die Seelen- und Geisteskraft von Wedekinds bester Prosa. Schwermütig nimmt er Abschied vom Leben: da ist einer — Simson — bis zur Dummheit gläubig an das Weib, verraten von ihm, ein blinder gottgeweihter Sänger und Dichter, der die Mühle dreht für sie, die ihn blendete, und die andern, die nicht ahnen, welch ein Gott aus ihm

Herakles

spricht. Da ist ein anderer — Herakles —, in dem Menschen- und Götterblut kreist und treibt, ein Kämpfer gegen seine Tierheit, Wundertäter und doch dreien Frauen hörig, Befreier der Menschheit und seiner selbst, aber noch als Erlöser gefällt von einem Weibe, und doch ein Bekenner zum Leben trotz alledem, bevor im Olymp die ihm entgegentritt, die er immer ersehnte, nie aber fand.

Im Frühjahr 1918 ist Wedekind gestorben. Als ob er die beziehungsreiche Deutlichkeit seiner letzten Werke noch einmal habe verhüllen wollen, nach tragischem Abschied doch lieber noch einmal mit Schellen des Narren rasseln,

Überfürchtenichts

erschien in diesem Jahr ein Dialog in Versen, „Überfürchtenichts", ein „heitres Bilderrätsel", an dessen Lösung sich die Überernsten länger noch abmühen sollten, als an der vor neun Jahren entstandenen Geisterbeschwörung „Der Stein der Weisen" oder „Laute, Armbrust, Peitsche". —

Wedekindmode nach 1918

Wenige Monate nach Wedekinds Tode ward seinen Werken der große Erfolg, der ihm Jahrzehnte versagt war. Auch die verbotenen Dramen wurden frei: Wedekind ward Mode. Die Menge stürzte sich auf ein Werk, das, wie sie glaubte, mit Recht das höhnte, was zusammengebrochen war, die Fesseln löste, unter deren Druck man glaubte gelitten zu haben. Wedekind hätte sich entrüstet abgewendet, hätte er gesehen, wie jede Winkelbühne sein Werk, das nur bei höchsten Leistungen nicht mißdeutbar war, mit Schmierenmitteln für die ewigen Mistfinken vergröberte. Mehr Freude hätte er an der steten starken Wirkung gehabt, die sein Werk auf das neue Geschlecht noch mehr als zu seinen Lebzeiten schon ausübte. Hier war er über ein Jahrzehnt schon verehrt und geliebt worden, und unmöglich ist sein Einfluß auf die neue schöpferische und kritische Jugend zu überschätzen. Einem Teile von ihr ward er *der* Dichter Europas. „Ich schätze", so bekannte Wilhelm Worringer im Münchener Dichter-Almanach 1908, „Wedekind als den größten und stärksten Künstler unserer Zeit, nicht nur in Deutschland vielleicht der einzige, der etwas wirklich Neues zu sagen hat und dies auf eine neue Art sagt. Man atmet schwerer, wenn man hierüber nachdenkt." Wedekind erschien als der Dichter, der mit seinem Haß gegen die Bürgerwelt ein Beispiel gegeben hatte, ihre Scheinsitte, ihren Scheinfrieden entlarvt hatte; nun galt er als Prophet. Als jedermann in einem weichen Frieden sich wohlfühlte, da spürte Wedekind, so deutete ein Älterer, aber gleich ihm mit der Jugend Fühlender, so deutete Heinrich Mann in einer Ansprache vor der Aufführung des „Marquis von Keith" im Oktober 1918, des Freundes Werk, da spürte Wedekind nur Kampf: „Ob es ihm dabei wohl oder wehe war, er sah nur Kampf, fühlte nur das immer atemlosere Gewühl des Kampfes — im Lande wie in seinem Herzen. Weiber, die nur genießen, Männer, die nur erraffen, jede uneigennützige Handlung ein Hereinfall, jedes freundliche Gefühl ein Gelächter, nur kalte Neugier für Menschliches anstatt Teilnahme, nur Machtsucht, sogar bei dem Denker, den Armen vom Gesetz nur gerade das gefährliche Maul gestopft, den Schiebern aber jeder Erfolg auf Erden und im Himmel: das alles war in seinem Herzen schon fertig, als es im Lande erst heranwuchs, und der ganze Anfang des Jahrhunderts sprang, kaum daß es in der Wirklichkeit begonnen hatte, gewapp-

net aus seinem Kopf. Nirgends wie in seinen Stücken können Sie mit Händen greifen, wie sehr das Leben jener Tage schon Krieg war, bevor es dann wurde, was es war. Niemand hat so unausweichbar vorausgezeigt, wohin solche seelische Haltung treibe." Wedekind ward der Vorbilddichter, der von einer, wie man glaubte, konstruierten falschen Begriffswelt, von der Bücherwelt weglockte: zum Leben und zu seinem dunklen Urgrund, dem an das Fleisch gebundenen Gefühl; der an die Stelle einer tüftelnden Psychologie, der man müde war, und an Stelle einer das Sittliche fordernden Betrachtungsweise, die mit Ibsen noch wertete, noch Verantwortung kannte und Schuld, die psychoanalytische setzte, der zurückging auf den Trieb, den Geschlechtstrieb zumal, der damit, wie man glaubte, wahre nackte Seelen zeigte, nicht verdächtige Charaktere. Wedekind galt so als der Schöpfer eines neuen Dramas, das ein Kampf des Triebmenschen mit seinem Schicksal ward, der ohne Schuldgefühl standzuhalten hatte, wenn er in jedem Akte immer wieder von einem neuen Sturmwind von Ereignissen herauf- und heruntergewirbelt wurde, ein Spielzeug in der Riesenfaust dunkler Mächte, hoffend auf eine Himmelfahrt, verdammt meist zu einer Höllenfahrt. Dieser neuen Einsicht und neuen Haltung wegen liebte und verehrte eine neue Jugend den Menschen und Dichter, liebte ihn, weil er für die neuen Menschen von heute die Kraft zu neuen Sinnbildern gehabt hatte, das dunkle Leben etwa auf die Bühne gestellt hatte als vermummten Herrn, den grauenhaften Tod als den grauenhaften Jack. Liebte ihn, weil er die starre Kunstform des Dramas hatte lösen helfen zu einer lockeren Folge von Szenen und Bildern — freien Lauf hatte nun die Phantasie! Liebte ihn, weil er sich bis zur Nacktheit entblößte, sich als Bekenner gab, nur sich, überzeugt damit eine Welt zu geben; liebte ihn, weil er wie diese Jugend disputierte, deklamierte, Monologe hielt, Aphorismen in die Dramen streute, wie sie auf das Artistische verzichtete. Liebte ihn — wie Leo Matthias einmal in einem Hymnus auf Wedekind feststellte —, obwohl seinem Werke „jene artistische Vollendung, jene Ausgearbeitetheit des formalen Gehäuses" fehlt, „das als Versteinerung die Jahrtausende übersteht, selbst wenn das Leben schon längst entwichen ist". Liebte ihn, weil noch die letzte Sehnsucht seines letzten Helden gewesen war, „ein Mensch zu sein", liebte ihn, weil er nicht in Worten betete, sondern in Fleisch und Blut.

Wedekind und die Jugend

Verlagszeichen des Drei Masken-Verlages in München

Gezeichnet von Hans Jost

Sechstes Kapitel

August Strindberg

„Olof, du bist zum Ärgernis geboren, du bist zu schlagen bestimmt." Meister Olof. 1872.

„Was wäre Shakespeare als Dichter gewesen, wenn er wie ein guter Junge gelebt, des Vaters ehrliches Gewerbe fortgesetzt und in freien Mußestunden über seine kleinen Verhältnisse geschrieben hätte? Wenn man auch nicht viel von dem großen Briten weiß, sieht man doch in seinen Schriften, was für ein stürmisches Leben er geführt hat. Es gibt kaum ein Unglück, das er nicht durchgemacht; kaum eine Leidenschaft, die er nicht empfunden. Haß und Liebe, Brunst und Rache, Mord und Brand, alles scheint er durchlebt zu haben, als Dichter nämlich. Ein wirklicher Dichter soll und muß seine Person für seine Dichtung opfern. Ich stelle mir ein Shakespeare-Denkmal so vor: Herakles zündet seinen eigenen Scheiterhaufen auf dem Berg Oeta an; gibt sein reiches Leben als ein Selbstopfer der Menschheit!"

Buch der Liebe.

Unlösliche Verbindung von Alltagsleben und Werk

Es gibt Dichter, deren Lebensverhältnisse belanglos sind für ihr Schaffen, von ihnen selbst nicht des Erwähnens wert gehalten werden. Heimat, Erziehung, Beruf, Ehe wiegen als Bildungsbestandteile des Menschen, als Stoffquellen des Werkes nicht schwerer als die von diesen meist bürgerlichen Bedingtheiten losgelösten geistigen oder seelischen Erlebnisse. Strindberg ist von der andern Art: was dem Menschen geschah, dem Kinde, dem Gatten, dem Bürger, das ist bis auf den Speisezettel Anlaß und Inhalt des Werkes; nichts, was hier nebensächlich erscheinen kann. Der tägliche Ablauf dieses Lebens ist für diesen Vergötterer der Autobiographie — sie ist ihm „die neuzeitliche Kunstform" — die unerschöpfliche — nur für ihn unerschöpfliche — Stoffquelle. Noch ist er nicht vierzig Jahre alt, da beginnt er mit dem „Sohn einer Magd" und der „Entwicklung einer Seele" (beide 1886) die Reihe jener fünf autobiographischen Bücher, die, in der Geschichte der neueren Literatur einzig dastehend, den großen Bekenntniswerken Augustins und Rousseaus an die Seite treten. Er muß sich entblößen, er kann nichts verhüllen. Er muß beichten, wie er quälte, gequält wurde und litt, betrogen ward, einmal, zweimal und wieder und ewig, in erster („Die Beichte eines Toren", 1888) und zweiter Ehe („Entzweit", 1902), aber auch, wie er in Qual ruhiger ward und gelassener („Inferno. Legenden", 1897/98; „Einsam", 1903). Spät erst darf er, ein ewiger düsterer Haderer mit dem Schicksal, befreiter aufatmen; was er erlebt, Jugendsünde und Mannesnot, muß er lange die Gestalten auch seiner Werke erleben lassen, immer und immer wieder. Sein Leben gibt immer wieder die Fabel ab für das Schicksal seiner Geschöpfe, heiße das Werk nun „Gläubiger" oder „Kameraden", „Vater" oder „Totentanz", „Nach Damaskus" oder „Brandstätte". Strindberg ist der größte Variantenspieler vielleicht aller Literaturen; was ihn über die vielen oft kläglichen dichtenden Zeitgenossen hinaushebt, die von dem einen Urerlebnis zehren, das gleiche Selbstgespräch wiederholen wie er, das ist: Strindberg umfaßt

mehr Welt, er kann leidenschaftlicher beichten. In jedem Falle aber: keine Betrachtung von Strindbergs Werk kann auf die Darstellung seiner Lebensverhältnisse verzichten.

August Strindberg

Jugendentwicklung

Der Sohn einer Magd

Der Mensch um 1900

August Strindberg ist am 22. Januar 1849 in Stockholm geboren: ein Zerrissener, ein Zwiespältiger, ein zum Unglück Gezeichneter seit seiner Geburt. Unmittelbar nach einem Bankrott kommt er „erschrocken" zur Welt, das Kind eines Mannes aus herrschendem, einer Frau aus dienendem Stande. Er wird ein Leben lang zwischen den Klassen stehen, an die eine, die dienende, mehr durch das Blut, an die andere, die herrschende, mehr in verehrender Sehnsucht gebunden: sozialistische und individualistische Neigungen werden wechselnd Leben und Werk bestimmen. „Furchtsam und hungrig" — so ist das erste Kapitel des „Sohnes einer Magd" überschrieben — wächst er auf, „in beständigem Schreck vor Leben und Menschen", ein empfindsamer, scheuer, verschlossener, leicht verletzlicher, selbstquälerischer Knabe; melancholische wechseln mit mutwilligen Stunden. Zwei Kindheitsereignisse prägen sich, als Urerlebnisse für Recht und Gewissen ihn erschütternd, ein Leben lang ihn und seine Dichtung durchwühlend, mit glühenden Kerben ein: das eine Mal büßt er für eines andern Schuld, das andere Mal läßt er einen andern für seine Schuld strafen. Durch den frühen Tod der geliebten Mutter, die zweite Heirat des verehrten Vaters noch mehr vereinsamt, wird er, wie viele Knaben in den Jahren beginnender Reife, in der „Schule des Kreuzes" ein Pietist: „aus Hochmut und Liebe zum Schwermütigen", wie der spätere Bekenner beichtet. Aber als er bald darauf nach der Konfirmation sich vom Pietismus löst, da wandelt er sich nicht völlig wie tausend Jünglinge in seiner und unserer Zeit, sondern so beschreibt er die Kurve, auf der sein Leben zwischen Gefühls- und Erkenntnispolen immer hin und her, auf und ab gehen wird: „Der Jüngling war ein Quadro aus Romantik, Pietismus, Realismus, Naturalismus. Darum wurde er auch nur Flickwerk." Das heißt: er wird die Aufklärung suchen und verfluchen, nach Glauben verlangen und doch nie recht gläubig sein, Gott beschwören und ihn nie haben, unendliches Wissen besitzen und doch an ihm zweifeln, die Gesellschaft sehnsüchtig suchen, aber ein Einsamer bleiben, nach den ordnenden Kräften in der Welt forschen, aber nie mit sich in Ordnung sein: Urbild der chaotischen Wesen um 1900.

Erste Dichtungen

Auf Umwegen kommt Strindberg wie viele zur Dichtung. Ehe er sich für das Leben eines Schriftstellers, wenn möglich Dichters entscheidet, hat er Übergangszeiten als Hauslehrer, Volksschullehrer, Student der Medizin, Telegraphenbeamter, Chemiker, Schauspieler, Journalist hinter sich, und als 1872 sein Entschluß für das Leben gefaßt ist, sind fast drei Jahre seit seinen ersten dichterischen Versuchen vergangen. Wie seltsam, daß noch der Achtzehnjährige Verse für den Namenstag eines verehrten Mädchens sich von einem andern schreiben lassen muß! Erst den Zwanzigjährigen befällt nach einem Selbstmordversuch die Dichtung wie ein Fieber. In zwei Monaten schreibt er zwei Komödien und eine Tragödie in Versen. Die kummervollen Erfahrungen mit der zweiten Mutter und die religiösen Kämpfe seiner Jugend geben den Stoff. Das sinkende Hellas ist der Stoff der Tragödie. Ein Trauerspiel „Jesus von Nazareth" wird entworfen: Strindberg will „das Götterbild zerschmettern und das Christentum ausroden", aber der Plan geht noch über seine Kräfte, versagt sich der Ausführung. Ein Trauerspiel „Erich XIV." wird verbrannt; der Fünfziger nahm später den Plan auf und schuf im Bilde eines gequälten, zerrissenen Königs

August Strindberg

ein Abbild seines eigenen fragwürdigen Wesens. 1870 erscheint das erste Drama Strindbergs, der Einakter „Thorwaldsens erster Besuch in Rom" auf dem Königlichen Theater. Ein religiöses Drama „Der Freidenker" und das Trauerspiel „Der Opferdiener", die wieder das Problem des Christentums behandeln, entstehen im gleichen Jahre. Aber die Bekanntschaft mit Kierkegaard stürzt ihn in neue Verzweiflung, stellt ihn vor die Wahl, Ethiker zu sein oder Ästhetiker, den Geist zu bejahen oder das Fleisch. Strindberg verbrennt sein fünfaktiges Trauerspiel; ein Bekannter hat ihn überzeugt, daß er kein Dichter sei. Nach ruhigen Arbeitsmonaten, die ihn für Prüfungen vorbereiten, führt er von erborgtem Gelde in einem elenden Loche ohne ein richtiges Bett ein armseliges Studentenleben; er vertieft sich in Dante, Shakespeare, Goethe, den der Schüler Kierkegaards als Ästheten ablehnt; aber in dem Einakter „Der Friedlose" erlebt der verbrannte Fünfakter verjüngt seine Auferstehung. In den fünf Hauptpersonen verkörpert Strindberg eigene Grundgefühle. Aus äußerer Not und innerer Qual — wieder schwankt er; er versucht Maler zu werden — erlöst ihn zweimal eine Geldunterstützung des Königs. Er fühlt sich frei; die Gegenwart lockt zu neuer Beherrschung und Gestaltung. Er will „fort aus Träumen und vergangenen Zeiten, um in seiner eigenen Zeit und in der Wirklichkeit zu leben". Die Geschichte von der Erziehung und der ersten Entwicklung des „Sohnes einer Magd" ist zu Ende, die Geschichte der „Entwicklung einer Seele" und der „Beichte eines Toren" beginnt.

Die Beichte eines Toren

Es ist zunächst nicht nötig, nun weiterhin im einzelnen den äußeren Ablauf dieses Lebens von Jahr zu Jahr zu verfolgen. Die Kräfte, die dies Lebensschicksal bedingen, sind zum großen Teil schon aufgedeckt. Es ist das Leben eines zur Freiheit Geborenen, der doch nicht die letzte Kraft zur Freiheit hat; eines Leidenschaftlichen, dessen Willenskräfte geschwächt sind, eines Menschen, der, mit ungeheuren Gedächtniskräften begabt, Erde und Himmel umspannen möchte, könnte, und der doch von lächerlichstem Kleinkram, wie Schulden und Ehezank, nicht loskommt, eines durch halb Europa Gejagten, der Sehnsucht hat nach Haus und Heim; eines Geistigen, der weiß, daß Schöpfertum nur unter Verzicht auf warme Menschennähe zu haben ist, und der doch aus seiner Einsiedelei der menschlichen Gemeinschaft mit der Bitte um Wärme und Liebe von Zeit zu Zeit naht; eines Unbürgerlichen, der dreimal ein bürgerliches Glück in idealer Ehe mit einer Bürgerin erträumt, ein Leben in Sauberkeit und Schönheit, und der dreimal in Schmutz und Häßlichkeit zur ehelichen Hölle fährt; eines Mannes, der, wie jeder Gestalter, manchen weiblichen Zug hat, aber damit weniger seine Kunst bereichert als sein Leben verspielt. — Strindberg und die Frau! Man versteht sein Leben nicht, wenn man nicht Strindbergs Verhältnis zum Weibe kennt. Erfahrungen (von Freud und seiner Schule gesammelt) zeigen, daß Naturen wie Strindberg tragische Erlebnisse haben müssen, zum Unglück und Leid in der Liebe vorausbestimmt sind. Strindberg bleibt ein Leben lang an die frühverlorene Mutter gebunden. „Sehnsucht nach der Mutter begleitete ihn durchs ganze Leben... War er zu früh zur Welt gekommen? War er nicht ausgetragen worden? Was hielt ihn so mit der Mutter zusammen?... Er wurde nie er selbst, nie ein abgeschlossenes Individuum. Er blieb eine Mistel, die nicht wachsen konnte, ohne von einem Baume getragen zu werden; er wurde eine Kletterpflanze, die eine Stütze suchen mußte." So bekennt Johann, „der Sohn einer Magd", der im Titel schon seiner ersten Beichte die verhängnisvollste Bindung seines Lebens ausspricht. Empfindungen, die bei normalen Menschen

Strindberg und die Frau

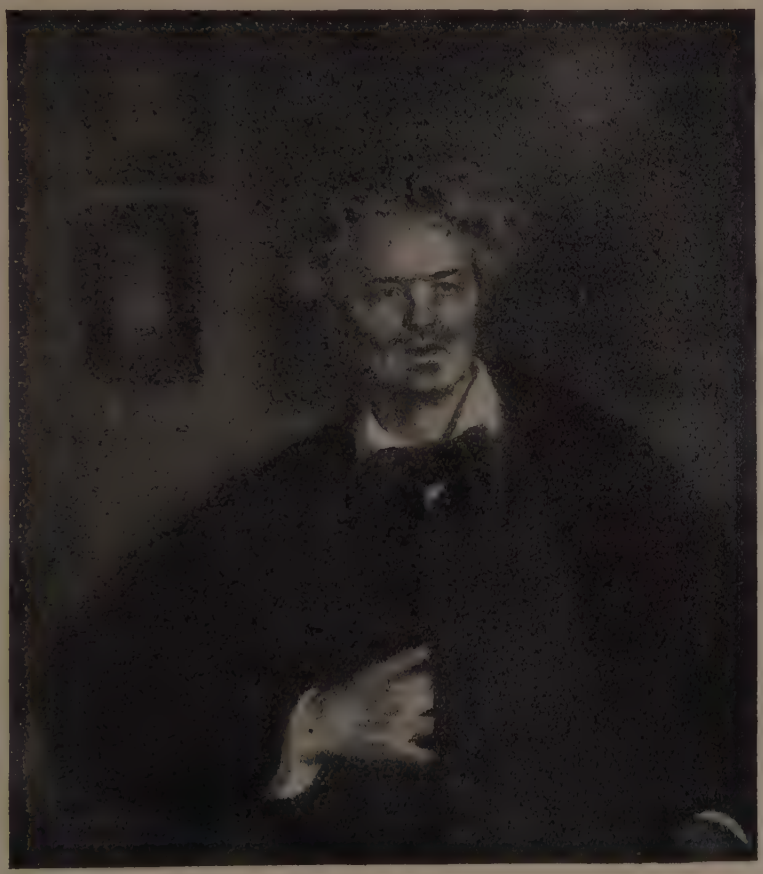
August Strindberg
Lithographie aus dem Jahre 1896 von **Edvard Munch**
Photo Gurlitt

an Jahre unbewußten Treibens geknüpft sind, begleiten ihn ein Leben lang. Er verlangt nach einer „anmutigen, zärtlichen, weiblichen Mutter", die ihn „wie ein kleines Kind liebkost und hätschelt", die er aber zugleich begehrt. „Ist das eine Ausnahme des Triebes? Bin ich das Produkt einer Laune der Natur? Sind meine Gefühle widernatürlich, weil ich meine Mutter besitzen möchte? Ist das die unbewußte Blutschande des Herzens?" Aber sein unsicherer Trieb, seine geschlechtliche Leidenschaftlichkeit gerät immer wieder auf unmütterliche Frauen, auf in irgendeinem Sinne unnatürliche, auch unbürgerliche Wesen. Auch ihnen nähert er sich, wie jedem Weibe, „von unten her", sieht in jeder einen Teil der Mutter, und hat so vor jeder „Respekt". Mehr noch: er macht jede zur Madonna, vergöttert sie, unterwirft sich, gibt sich anbetend restlos preis. Der restlosen Preisgabe seines weiblichen Teiles folgt dann aber immer wieder das Erwachen des Mannes, die schmerzliche Lösung von den Ketten, die ihn immer wieder an den Abgrund reißen, ganz knapp immer an Irrsinn und Selbstmord vorbei. Der unterdrückte Stolz, die preisgegebene Selbstachtung rächt sich am ganzen Geschlechte: aus der Mutter wird das rätselhafte Wesen, von dessen Dasein kein Gatte weiß, und lebte er hundert Jahre, das schillernde Geschöpf, „verräterisch, treulos, mit Krallen versehen", die Dirne und Hexe, Gottes Zuchtrute für die Menschheit. Lächerlich der Mann, der ihrer, wie Ibsen, dieser „männliche Blaustrumpf", sich annimmt. Es gibt kein gutes Weib. Aber immer wieder beugt und entblößt er, ein ewiger Büßer, den Nacken für neue Streiche der Zuchtrute Weib. „O holde Geißel!" So endet noch ein Gedicht aus dem Jahre 1903, der Zeit seiner dritten Ehe. Was er suchte, ist das Glück von Philemon und Baucis: „Philemon und Baucis! Es war der Traum meiner Jugend, mit meiner ersten und einzigen Gattin und unsern Kindern zusammen zu altern." Was er fand, ist Schimpf und Schmutz, Zweifel an der Vaterschaft, Scheidung, Haßliebe und Liebeshaß, ist die atemlose Jagd durch alle Höllen, wie sie zum ersten Male das furchtbare Bekenntnisbuch der „Beichte eines Toren" und dann immer wieder neue Werke, neue qualvolle Monologe, erschreckend und ergreifend in ihrer Eintönigkeit, malen.

Der Leidenschaftliche, aber Willensschwache

Strindberg weiß jahrelang nicht, was der Künstler sich zumuten darf, was ihm verschlossen bleiben muß. Daß Künstler oft keusch sind, keusch sein müssen — aus „Ökonomie", wie schon Nietzsche feststellte —, ist ihm natürlich nicht unbekannt, will er aber zeitweise als Mensch nicht Wort haben. Die Natur erlaubt, ohne Schädigung entweder auszuschweifen im Kunstwerk oder im Leben. Strindberg will zuzeiten beides. Daß er in der Liebe nicht restlos Erfüllung findet — Lou Andreas-Salomé weist auf den immer wiederkehrenden Traum von dem Bade an zu seichtem Strande hin, der Geheimstes verrät —, legt er dann dem Weibe, nicht sich oder seinem Künstlertume zur Last. Dieser Leidenschaftliche, aber Willensschwache kennt dann keine Selbstachtung. Am Tage schlagen sich die Gatten, nachts liegen sie sich in den Armen: Haßliebe — Liebeshaß! Georg Brandes gibt eine hierfür bezeichnende Äußerung Strindbergs wieder. Heute erzählt ihm der Dichter, daß seine „traurige und lächerliche Ehe aufgehoben" sei; ein paar Tage später erfährt Brandes, daß Strindberg noch immer mit Frau und Kindern zusammen lebt. „Ich habe Frau Strindberg als Frau abgeschafft, sie aber als Geliebte behalten", erklärt der Dichter. So in der ersten und nicht viel anders in der zweiten Ehe. Der Bekenner von „Entzweit" beichtet, wie es ihn reißt von „Haß zu Verachtung, über Hochachtung und Verehrung", zählt auf, was in der Liebe für

ihn nebeneinander Platz hat: „Böse und gut, erhaben und kleinlich, Treulosigkeit zugleich mit ewiger Liebe, Küsse und Schläge, ehrenrührige Beschuldigungen und grenzenlose Bewunderung." Das ist das Bekenntnis eines Leidenschaftlichen, der wenigstens in jenen Jahren die Herrschaft über seinen Willen verloren hatte. Und nicht nur der Liebe gegenüber! Denn wie der Liebe ist er dem ebenso



August Strindberg
Nach dem Gemälde von **Richard Bergh** (1906)

Aus Eßwein: Strindberg
Verlag von Georg Müller München

den Willen schwächenden Alkohol verfallen. Er heilt seine Gewissensqualen: „Der Wein" — so bekennt in der Maske des Unbekannten Strindberg in „Nach Damaskus" — „bringt meine Seele dazu, ihr Haus zu verlassen, ich fliege hinaus in die Räume, sehe, was niemand geahnt, und höre, was niemand gehört hat... (Und den Tag nachher?) Habe ich die schönen Gewissensqualen; empfinde das erlösende Gefühl von Schuld und Reue; genieße die Leiden des Körpers, während die Seele wie ein Rauch um die Stirn schwebt; es ist wie zwischen

August Strindberg

Leben und Tod, wenn der Geist fühlt, daß er die Schwingen gehoben hat und den Flug tun könnte, wenn er wollte." Und wie viele Alkoholiker wird er — mit aus bösem Gewissen — ein „Gläubiger". „Keiner wird religiös, der nicht ein böses Gewissen hat."

Hauptkrise und ihre Bedeutung für Strindbergs Werk

In diesem von Krisen bedrohten Leben gibt es eine Hauptwende, aus der sich Mensch und Dichter in Wesentlichem gewandelt erheben. Sie setzt, vorbereitet durch Strindbergs zweite Ehe (1892—94), etwa um 1894 ein, erreicht 1896 ihren Höhepunkt und führt in den folgenden Jahren nach manchem Auf und Ab langsam zur Genesung. Das nach Dantes Höllendichtung mit benannte Bekenntnisbuch „Inferno. Legenden" (1897/1898) hält diese entscheidenden Jahre im Selbstbilde fest. Es ist das Jahrzehnt, in dem der dichterische Gestalter fast ganz schweigt. Um 1890 schließt mit einer Fülle von Werken, mit den sogenannten „naturalistischen Dramen", den „Elf Einaktern", dem Romane „Am offenen Meer" und den wichtigen aufschlußreichen naturwissenschaftlichen, schon in die erste Infernozeit hineinragenden Schriftenreihen „Antibarbarus" und „Sylva sylvarum" die eine große Schaffenszeit; um 1900 beginnt mit einer noch größeren Fülle von Werken, mit der Trilogie „Nach Damaskus", den „Jahresfestspielen", dem „Traumspiel" die zweite. Wenn auch Brücken beide Zeiten verbinden, so bleibt doch die Trennung durch das Jahrzehnt zwischen 1890 und 1900 mindestens für die Entwicklung der deutschen Literatur bedeutungsvoll. Ohne damit ein Werturteil über die Werke zu verbinden: der Strindberg vor 1890 bestätigt als leidenschaftlicher Werber für ein Leben erst in Gemeinschaft, dann in Einsamkeit, als Beobachter oder Kritiker doch trotz überraschender Abtönungen, was auch andere wollten und erstrebten, er ist *einer* der dramatischen Anreger des Geschlechtes um 1890; der Strindberg nach 1900 ist *der* dramatische Anreger des Geschlechtes zwischen 1910 und 1920.

Vor der Infernozeit

In den siebziger und achtziger Jahren lebt und schafft Strindberg in den Gedanken des 19. Jahrhunderts: er glaubt an die Vernunft, die Naturwissenschaften, noch ganz Materialist an Physiologie und Psychologie, an praktische Soziologie: „Die Epoche des reinen Denkens steht jetzt vor der Tür", schreibt er 1886 nieder. Der Erzähler hat, wenigstens in den ersten Dritteln dieser Zeit, öfter das Wort als der Dramatiker. Der Dichter ist zunächst Gesellschaftskritiker. Durch ein „Lästerbuch", wie man sagte, wird er in Schweden allgemein bekannt, durch den Roman „Das rote Zimmer" (1877). Im Rahmen von „Schilderungen aus dem Leben der Künstler und Schriftsteller" deckt er die Krebsschäden auf, die er am Volkskörper, an seinen trägen Beamten, geistlosen Abgeordneten, gewissenlosen Zeitungsleuten, rücksichtslos geldgierigen, kapitalistischen Ausbeutern, erkauften Bildungslumpen beobachtet hatte; in der Ferne droht mit den „Leuten der Weißen Berge" die proletarische Revolution. Kein kühler naturalistischer Beobachter schrieb dies Buch, sondern ein leidenschaftlicher Ankläger, der das Recht der Übertreibung für seinen höheren Zweck fordert. Dem gleichen Geiste, der an den Einrichtungen der Gesellschaft Kritik übt, verdanken die in der Vergangenheit spielenden „Schwedischen Schicksale und Abenteuer" (1883) und die von der Gegenwart handelnden zwanzig Ehegeschichten „Heiraten" (1884) ihr Dasein. Der Ton der Anklage ist namentlich in den Ehegeschichten zu ironischem Berichte herabgedämpft. Ein Anhänger Darwins, der dem Fleische sein Recht zugesteht, legt den Zwiespalt bloß, der zwischen den Naturforderungen, die Mann und Weib zueinander drängen, und den Einrichtungen der Gesellschaft in heutiger Zeit klaffen muß; daneben spricht Strindberg der Mann

Der Erzähler als Gesellschaftskritiker

Das rote Zimmer

Schwedische Schicksale und Abenteuer

Heiraten

— nicht nur in der mit Ibsens Nora abrechnenden Novelle „Ein Puppenheim" — erste scharfe Worte über die ihre Grenzen nicht wahrende emanzipationssüchtige Frau. Die Reihe der erzählenden gesellschaftskritischen Schriften schließen ein Jahr später die „Schweizer Novellen" (1885). Der falschen Gesellschaftsordnung stellt Strindberg, gläubig damals in Genf wie nie, mit Liebe Frau, Kinder, die Menschheit, das Weltall umfassend, die neue kommunistische Gesellschaftsordnung gegenüber, den neuen Menschen, den staatenlosen Europäer, der keinen Krieg mehr kennt; er glaubt an die Utopie, denn sie ist da „in der Wirklichkeit". Aber schon in der Schlußnovelle „Der Kampf der Gehirne" regen sich leise Zweifel, und vier Jahre später macht die in den „Kleinen historischen Romanen" veröffentlichte, aber schon früher entstandene „Insel der Seligen" hinter die sozialistisch-kommunistischen Weltbeglückungsträume ein ironisches Fragezeichen. Strindberg, in seinem Wesensgrunde immer ein Einsamer, hat sich unter Nietzsches Einfluß zum Individualisten gewandelt. Sehr zum Vorteil seiner erzählenden Kunst, die sich von Zeitfragen die nächsten Jahre fernhält! Denn wenn er unter Nietzsches Einfluß etwa in der Tschandala-Novelle, der ersten im Sammelbande „Kleine historische Romane" (1889), in den Figuren des Magister Törner und des Zigeuners den geistig überlegenen Vertreter der Oberklasse und den geistig minderwertigen Vertreter der Unterklasse gegenüberstellte, so war dieser Vorwurf ganz anders mit blutvollen Urerlebnissen — fühlte er doch zuzeiten beide in sich spuken! — verbunden, ganz anders erlitten als die Vorwürfe der andern Bände Erzählungen. So erreicht denn in zwei Romanen seine Erzählungskunst ihren Gipfel: in dem aus reiner künstlerischer Gestaltungsfreude am Tatsächlichen entstandenen Romane „Die Inselbauern" (1887) — wenn Strindberg je Naturalist war, so war er es in diesem die Schärenleute mit überlegenem Lächeln zeichnenden lichten Werke — und in dem seine innerste Welt enthüllenden dunkel getönten Romane „Am offenen Meer" (1890). Die Verstrickung durch das Leben liegt eben hinter ihm; mit der „Beichte eines Toren" hatte er im Bilde den alten „Leichnam gewaschen, bevor er für immer in den Sarg gelegt wurde". Nun zeichnet er in dem Fischmeister Dr. Borg den Menschen, der er gern gewesen wäre, den einsamen Wahrheitsforscher, der nicht Anteil haben darf an irdischem Glücke, den Schöpfermenschen, der um seines Werkes willen enthaltsam sein muß, den überlegenen Menschenkenner und Selbstdenker, den keiner liebt, der am Feste des Mittlers, der für ihn eine Erfindung rachgieriger Sklaven und böser Frauen ist, am Weihnachtsfeste hinaussegelt auf Beta im Herkules zu, Herkules, dem sittlichen Ideal von Hellas, das durch Dummheit eines Weibel fiel. „Hinaus, dem Selbstverbrenner entgegen, der durch seine eigene starke Hand fallen konnte, ohne beim Kelch um Gnade zu betteln, Herakles entgegen, der den Lichtbringer Prometheus befreite; selber Sohn eines Gottes und einer menschlichen Mutter, den dann die Wilden zu dem Knäblein einer Jungfrau verfälschten, dessen Geburt von milchtrinkenden Hirten und schreienden Eseln begrüßt wurde. Hinaus, dem neuen Weihnachtsstern entgegen ging die Fahrt, hinaus übers Meer, die Allmutter, aus deren Schoß der erste Funke des Lebens sich entzündete; dem unerschöpflichen Quell der Fruchtbarkeit und der Liebe, des Lebens Ursprung und des Lebens Feind." Man fühlt: der Schöpfer dieses in die Unendlichkeit hinausegelnden Naturforschers steht an einer Lebenswende: er wird eine andere Welt finden als er suchte.

August Strindberg

Schweizer Novellen

Vom Sozialisten zum Individualisten

Kleine historische Romane

Die Inselbauern

Am offenen Meer

Ähnlich entwickelt sich der Dramatiker. Als ein seltsames Symbol seines Lebens, das eine Wandlung war, ein Wandern von Pol zu Pol, hat es Strind-

Entwicklung des Dramatikers bis zur Infernozeit

August Strindberg

berg selbst empfunden, daß am Anfang seiner eigentlichen dramatischen Entwicklung „Meister Olof" (1872 in erster Fassung) steht, das Drama von dem Reformator, der gegen eine alte Welt kämpft, Götzenbilder stürzt, sich empört und dann doch abschwören muß, widerrufen. Leise tastet sich Strindberg dann mit den „Romantischen Dramen", in dem „Geheimnis der Gilde" und in „Frau Margit" sein Frauenideal zeichnend, an seine Eheprobleme heran. Aber erst mit den sogenannten „Naturalistischen Dramen" und den „Elf Einaktern" steht Strindberg ganz auf eigenem Boden. Sie sind nach der „Beichte eines Toren" entstanden, und die reifsten spiegeln auch deren Wandlungen und Schicksale wider. Da steht der Axel der „Beichte" als Rittmeister im „Vater" (1887) wieder auf, die Maria als Laura. Sein mögliches Schicksal bereitet ihm hier die in Haßliebe ihm verbundene herrschsüchtige, teuflische Frau, die das letzte ihm nimmt, den Sinn seines Lebens, den Glauben, daß er der Vater ist zu seinem Kind, die den innerlich Zusammengebrochenen dann durch die alte Amme in die Zwangsjacke preßt, zum Säugling entmündigt. „Das Weib ist des Mannes Kind, und wird sie das nicht, so wird er ihres", wie es in den „Gläubigern" heißt. Da kämpfen, wie hier in dem Einakter „Das Band", Freiherr und Freifrau um das Kind; da ist Berta, die Tochter, um die sich der Rittmeister und Laura in Todfeindschaft befehdeten, unter „Marodeure" geraten, in widerlicher Boheme verwildert, unbegabt, dumm, eingebildet, eine Geißel ihres begabten Mannes („Kameraden", 1887). Da ist die Thekla in der Tragikomödie „Gläubiger" (1888), das Weib, das, halb Dirne, halb Künstlerin, in der Maske der Bürgersfrau zwei Männer in Liebe und Haß bis auf den letzten Blutstropfen ausgesogen, bestohlen, betrogen hat; das Vampirweib, das, sein Geschlecht rächend, ihr erster Mann (Strindberg in der Maske des Gustav!) grausam seziert. „Werde nicht bange, wenn du nachher siehst, wie ich eine Menschenseele aufschneide und die Eingeweide hier auf den Tisch lege; es soll für Anfänger schauerlich sein, aber hat man es einmal gelesen, so bereut man es nicht!" In allen diesen Dramen: „Es handelt sich um eine Exekution, nicht um ein ästhetisches Spiel." Wie Messer schneiden sie ins Fleisch, jagen einen Schauer um den andern über den Rücken und entfesseln unbändigen Haß. Mag immer der kritische Verstand, wie etwa beim „Vater", einwenden wollen: Das ist ein ungleiches Spiel, wo der Wille des Mannes geschwächt, der des Weibes übersteigert ist, das ist ein Sonderfall, kein Urspiel vom Kampf der Geschlechter! — er wird in Fesseln geschlagen. Das macht: aus jedem Worte spürt man, wie diese Dramen erlitten sind; und dann: zum ersten Male schlägt, hindeutend auf den späteren Strindberg, der Eiseshauch des Metaphysikers entgegen: plötzlich wird nicht mehr ein Einzelfall „exekutiert", sondern plötzlich schreit jemand auf: Schicksal, was bist du so grausam! Leben, warum birgst du in deinem Mantel Urlichtes und Urböses!

Meister Olof

Romantische Dramen

Naturalistische Dramen
Elf Einakter

Vater

Das Band

Gläubiger

Nicht alle Dramen dieser Jahre sind wie „Vater" und „Gläubiger" erlitten; die Mehrzahl der Einakter — dramatisierte Seitenstücke zu den Ehegeschichten der „Heiraten" — oder ein Volksstück wie „Die Hemsöer", das die Schärenmenschen der „Inselbauern" auf die Bühne verpflanzt, stehen darum an Wirkung und Wert hinter ihnen zurück. Aber ein Drama kann sich mit ihnen messen, der Einakter „Fräulein Julie" (1888), das Meisterwerk des psychologischen Naturalisten. Strindberg gibt in einer fortlaufenden Szenenfolge ohne Akteinteilung mit einer Handlung zwischen zwei Hauptpersonen und einer Nebenperson ein Stück Geschlechts- und Gesellschaftspsychologie. Ein

Fräulein Julie

Lithographie von **Adolf Schinnerer** zu August Strindberg, Der Vater
Erich Reiß, Verlag, Berlin

Die zugehörige Textstelle:

„Der Rittmeister. Was sagst du? Sollte er sich niederlegen, als er angekleidet war! — Verflucht! Was hast du mit mir gemacht! (Sucht sich loszumachen.) Ah, du listige Teufelin. Wer hätte gedacht, daß du soviel Verstand hast! (Legt sich aufs Sofa nieder.) Gefangen, geknebelt, überlistet und nicht sterben dürfen!"

August Strindberg

adeliges Fräulein aus entartendem Hause, fünfundzwanzigjährig, durch Blut und Erziehung triebunsicher, Mannweib, gibt sich vierzehn Tage nach aufgehobener Verlobung in der Johannisfestnacht, aufgeregt durch ihre Monatskrankheit, durch Tanz, Blumen und Dämmerung dem Diener des Hauses, einem brutalen Emporkömmling hin, sühnt aber am Morgen ihren Fehltritt durch einen freien Tod: eines steigt, ein anderes fällt. Strindberg, hier nur kühler sicherer Gestalter, hat die bequeme Gelegenheit, durch einen willensstärkeren Mann hier einmal für manche Willensschwäche Rache zu nehmen, nicht benutzt. Julie, das Kind des absterbenden Geschlechts, taugt nicht viel; aber es ist auch nichts mit Jean, dem aus der Masse zu äußerlichem Erfolg Hochgerissenen. Dem Drama ist eine Abhandlung beigegeben, die beste Untersuchung, die je ein Drama Strindbergs erfuhr. Nie schrieb ein Dramatiker bescheidener: Was ist das Theater, die Kunst? Eine „Biblia pauperum", „eine Bibel in Bildern für diejenigen, welche nicht Gedrucktes oder Geschriebenes lesen können", „eine Volksschule für die Jugend, die Halbgebildeten und die Frauen, welche noch das Vermögen zurückbehalten haben, sich selbst zu täuschen und sich täuschen zu lassen". Was ist also der Theaterschriftsteller? „Ein Laienpriester, der die Gedanken der Zeit in populärer Form kolportiert, so populär, daß die Mittelklasse, welche überhaupt das Theater füllt, ohne viel Kopfzerbrechen fassen kann, worum es sich handelt." Das Vorwort ist in gewissem Sinne der Höhepunkt von Strindbergs psychologischem Rationalismus; es ist geschrieben von einem, dem die Gefühle „niedrigere und unzuverlässige Gedankenmaschinen" und darum überflüssig und schädlich sind für jeden, dessen „Urteilskraft gewachsen" ist. Ehe Strindberg weiter wandert, schaut er noch einmal zurück. Vier Jahre später schließt er das dramatische Schaffen dieser ersten Zeit mit einem Werke, das zwar in den naturalistischen Dramen steht, aber da seiner Form wegen etwas fremd anmutet, mit dem

Die Schlüssel des Himmelreiches

Märchenspiel in sieben Bildern „Die Schlüssel des Himmelreiches" (1892). Ein Traumspiel fast wie manches spätere Drama, aber noch das Spiel eines Glaubenslosen, dem die Figuren und Geschehnisse der heiligen Geschichte — Sankt Peter vor allen —, der Dichtung und des Märchens gut genug sind, um an ihnen spöttisch die Überlegenheit seiner naturwissenschaftlich-rationalistischen Weltbetrachtung zu erweisen. Kurz vor seinem Damaskus! —

Inferno

Vor „Inferno", dem Buche, das die Geschichte dieses Weges nach Damaskus erzählt, steht als ein Motto: „Beuge dein Haupt, stolzer Recke! Bete an, was du verbrannt hast; verbrenne, was du angebetet hast!" Man darf den Vorspruch nicht mißverstehen: er will Strindberg, den bisher Gläubigen der reinen Vernunft, nicht festlegen auf eine kirchliche Lehre; sondern Gott, der bisher als ein ernster Gegenstand der Erörterung für Strindberg nicht mehr in Betracht gekommen war — Gott ist tot! —, Gott drängt sich ihm unter dem Eindruck seelischer Erlebnisse, die dem Vernunftgläubigen unerklärlich sind, als notwendiger Gegenstand erneuter Auseinandersetzung wieder auf. Strindberg kommt, will er nicht irre werden, mit dem einen sinngebenden Erklärungsgrund, dem diesseitigen, der Vernunft, nicht mehr aus; er braucht einen zweiten, einen jenseitigen, den er Gott nennt oder die Mächte, vor dem er nicht, wie bei der Vernunft seiner Allmacht, sondern seiner erlebten Ohnmacht gewiß ist. Sein Denken und Fühlen hat nicht wie bisher eine, sondern zunächst zwei Richtungskomponenten, von denen die neue, die zweite, sich von Jahr zu Jahr immer stärker erweist und in den Bekenntnisschriften des sechsten Jahrzehnts, namentlich in den „Blaubüchern" (1906 ff.) — sie heißen „die Synthese" seines Lebens —, die erste fast unwirksam

macht. Der naturwissenschaftliche Rationalist und Psychologe hat sich zum Okkultisten, Theosophen, Mystiker und Metaphysiker gewandelt. Im fünften Jahrzehnt seines Lebens ist ihm der Glaube mehr ein Weg, im sechsten ist er ihm ein Ziel.

August Strindberg

Strindberg ist 45 Jahre alt, als er (nach der Nachschrift zu den „Legenden") „prinzipiell seine Skepsis verließ, die alles intellektuelle Leben zu verwüsten gedroht hatte, und sich experimentierend" — man beachte dies wichtige Wort! — „auf den Standpunkt eines Gläubigen zu stellen begann". Bedeutsam ist: gerade naturwissenschaftliche Betätigung bereitet diese Wandlung *vor*. Vor die Entscheidung gestellt, zwischen Frau und Wissenschaft zu wählen, entscheidet er sich 1894 in Paris für die Wissenschaft, für das Leben eines einsamen, verkannten, gesellschaftlich gemiedenen und geächteten, wegen unliebsamer Entdeckungen verfemten Wahrheitsforschers. Der Dichter, der Strindberg auch als Naturwissenschaftler und Experimentator bleibt, sehnt sich nach dem Rätsel, das die dogmatische Naturwissenschaft seiner Zeit nicht mehr kennen will; seit 1880 reizt diesen Eigendenker und Eigensucher die „dünkelhafte Lüge der mechanistischen Anschauung". Nun geht er mit neuem Wissen alte Sehnsuchtswege. Wie nur je ein alter Magier sucht er, der Geistige, der Naturphilosoph, der im tiefsten Innern mißtrauisch ist gegen jede zu einem bloßen Messen und Wägen herabgesunkene Wissenschaft, die uralte Aufgabe der Verwandlung der Metalle zu lösen. Die geltende Naturwissenschaft spöttelt über solch Unterfangen. Aber gerade ihr gilt ja, einem geforderten und geahnten höheren Geistigen zu Ehren, Strindbergs Kampf. „Eine Generation, die den Mut gehabt hat, Gott abzuschaffen — das tat sie nur mit einem Gott, der das Abgeschafftwerden redlich verdient hatte —, den Staat, die Kirche, die Gesellschaft und die Sitten niederzureißen — auch das ist nicht geschehen, aber zu rasch hat sich jene Generation leider mit diesen entarteten Mächten abgefunden —, verneigte sich noch vor der Wissenschaft — und da — in der Wissenschaft, wo die Freiheit regieren sollte, galt die Parole: Glaube an die Autorität oder stirb." Diese Worte stehen in der auf eigene Kosten 1895 gedruckten Schriftenfolge „Sylva sylvarum"; hier ist zum erstenmal enthalten, was Strindberg gegen den wissenschaftlichen Dogmenglauben auf dem Herzen hatte. „Im stolzen Gefühl hellseherischer Kraft", glaubt er „die Geheimnisse der Schöpfung besonders im Pflanzen- und Tierreiche durchschaut zu haben." Was ihm vorschwebt, ist der „Versuch eines rationellen Mystizismus". Daneben geht sein krankes Denken seltsame Irrwege; überall Geheimnisse spürend, ein dunkles Walten auch da erkennend, worin er bisher nur ein der Beobachtung nicht wertes Spiel des Zufalls gesehen hätte, sieht er etwa in Pappstückchen, die Zahlen tragen, bedeutungsvolle Hinweise auf seine chemischen Versuche. Eine wichtige Entdeckung, das Jod betreffend, ist gemacht; nun ist er der Herstellung reinen Goldes auf der Spur. Dabei nie ein Gedanke an gewinnbringende kapitalistische Ausbeutung der Entdeckungen; im Gegenteil: um den falschen Wertmesser zu stürzen, die Menschheit vom Fluch des Goldes zu erlösen, peitscht er alle Sinne, Hirn und Hand zu immer neuer Arbeit. Ohne Rücksicht auf sich, wütet er gegen seine Gesundheit, wund sind seine blutenden Hände, aber er ist am Ziel. Freilich auch im Hospital und nach seiner Entlassung ein von Zwangsvorstellungen gejagter, nervenzerrütteter, armer Kranker, der jahrelang darum kämpft, sein Ich, sein bedrohtes Bewußtsein gegen fremde Vorstellungen, fremde Mächte zu verteidigen. Alltäglichstes nimmt geheimnisvolle Gestalt an: aus einer Mauer steigt

Vom Zweifler zum Gläubigen

Gegen die Dogmatik einer mechanistischen Wissenschaft

Der Hellseher

Versuche, Gold herzustellen

August Strindberg

Verfolgungswahn

ein römischer Ritter, Kopfkissen und Kohlenschlacken wandeln sich zu Skulpturen, aus einem Walnußkeim rufen zwei gefaltete Kinderhände — Hände seines verlassenen Kindes!? — den Beschauer um Barmherzigkeit an. Dem Verfolgungswahne verfallen, muß er Tage und Nächte Höllenqualen leiden. Im Dienste unsichtbarer Mächte stellen alle Menschen ihm nach, Freund ist in Feind gewandelt. Hier hat der Feind ein vertrautes, da ein fremdes Gesicht. Was nützt Flucht! Er tauscht nur eine Hölle mit der andern. Ob Heimat, ob Fremde, ob Frankreich oder Österreich: — Höllenlandschaft überall! Es scheint tatsächlich sein ewiges Schicksal zu sein, Gott zu suchen und den Teufel zu finden. Mit krankhaft gereizten Sinnen und Nerven lauscht er in Tag und Nacht, kein Zweifel, man lauert ihm auf. Wo er auch ist, neben ihm, über ihm, unter ihm verdächtige Vorbereitungen: „... man zieht Stricke, schlägt mit Hämmern, ganz als montiere und aufstelle man eine Höllenmaschine ..." Und um ihn zu täuschen, ihn auszukundschaften, grüßt man ihn freundlich. Aber man täuscht ihn nicht: da ist das Bett bei dem ehemaligen Freunde, dem Arzt; die metallenen Kugeln an den Bettpfosten, das Drahtnetz auf dem Boden verraten: hier wollen Elektriker aus der Ferne ihn morden. Jede Nacht ist zwei Uhr seine immer neue Todesstunde. Einmal springt er, vor dem Dämon sich zu retten, aus dem Fenster und irrt blutend durch Dornen. Warum Unrast, Pein, warum diese täglich wiederkehrende Alltagsmisere, der Hunger, die Geldverlegenheit, das schlechte Essen? Warum? Da wird ihm ein Theosoph zum rettenden Strohhalm, Swedenborg, der auch wie er 150 Jahre früher gegen die Wissenschaft des nur Meß- und Wägbaren aufgestanden war, auch wie er alle Marter gelitten hatte, ehe er von dem Leben auf höherer geistiger Ebene, von den Geheimnissen des Himmels erzählen konnte. Über fünf Menschenalter reicht Swedenborg ihm die Hand, spricht er zu ihm: Du bist durch alle Höllen gejagt worden, die Kothölle zuerst. Der Unsichtbare hat dich gezüchtigt. Glaube wieder an den Sinn der jahrelang für dich verschütteten ungelebten Worte: Sünde, Strafe, Buße, Gnade, Erlösung. Ein falsches Leben hast du geführt; der ein Prophet zu sein glaubte, ist als Betrüger entlarvt. Eitel sind Ruhm und Ehre; nun ist dein Leben ein Beispiel für die Jugend, wie man nicht leben soll. Du hast nur einen Feind: Der bist du! Es gibt keine Mächte der Bosheit, nur Zuchtgeister, keine ewigen Strafen, nur Leiden, die zur Besserung dienen: Gott ist die Liebe! — Aber es dauert Jahre, bis Strindberg wirklich sein Haupt beugt, ohne es wieder zu erheben. Zunächst zeigt ihm Swedenborg mehr den ewigen Gegner, mit dem er nun ringen kann. Ringen und hadern! Das ganze Inferno durch! Wie Hiob und Jakob kommt er sich vor, unendlich hochmütig und demütig zugleich. Aus einer Medaille schaut ihm sein Bild entgegen: „Es ist mein Bild, der Typus eines Frevlers und Ehrgeizigen mit hohlen Wangen, zu Berge stehendem Haar und haßerfülltem Mund." Und: hat *er* diese Klagelieder geschrieben oder ist es Hiob? „Meine Nächsten haben mich verlassen, und meine Freunde haben mich vergessen. Mein Weib stellt sich fremde meinem Geist, und meine Bitten erreichen nicht die Söhne meiner Mutter. Verachten mich auch die kleinen Kinder. Er hat mich zum Sprichwort gemacht unter den Leuten, und ich bin ein Saitenspiel für sie geworden. Ich treffe nur Verleumder, und mein Auge steht wach die ganze Nacht, während sie meine Seele stechen. *Meine Haut bricht* und löst sich auf. Wenn ich sage: Das Bett soll mir Trost geben und fortnehmen etwas von der Plage, so erschreckst du mich *mit Träumen* und *beunruhigst mich mit Gesichten*." Wie Jakob ringt er mit seinem Gotte

Rettung durch Swedenborg

Inferno-Qualen

und dessen lichtem Abgesandten, der ihm im nächtlichen Luxembourg-Garten erscheint, ihn milde und geistig zu einem höheren Leben erheben und aus dem Schmutze ziehen will: „Geboren aus dem Schmutz, geschaffen für das Niedrige, mich vom Moder nährend, wie soll ich anders von der Grobheit befreit werden als durch den Tod? Nimm denn mein Leben! — Du willst nicht! Die auferlegten Strafen sollen also die Mittel zur Erziehung ausmachen. Aber ich versichere dir, die Demütigungen machen mich hochmütig, der Verzicht auf die kleinen Genüsse des Lebens erregt Verlangen, Fasten ruft Schwelgerei hervor, was nicht meine Hausstände ist; die Keuschheit verschärft die Begierde des Fleisches, die aufgezwungene Einsamkeit erzeugt Liebe zur Welt und ihren ungesunden Vergnügungen, Armut gebiert Geiz; und die schlechte Gesellschaft, auf die ich angewiesen bin, flößt mir Menschenverachtung ein und erregt in mir den Argwohn, daß die Gerechtigkeit schlecht gehandhabt wird." Warum diese Welt des Widerspruchs? Warum gibst Du, Unsichtbarer, der Du mich geistig willst, mir einen Leib? Warum läßt Du, wenn Du die Herrschaft des Guten willst, das Böse zu? Macht es Dir etwa Spaß, mich in der Zuchtanstalt, dem Kerker, dem Tollhaus, das Leben heißt, zu quälen? Ist dies Leben etwa doch ein „trauriger Schwindel" ... „ein neuer Spaß der Götter, die laut auflachen, wenn wir heiße Tränen weinen?" Sieht es nicht fast aus, als hätte ich mit meinem vor dreißig Jahren schon geschriebenen Mysterium „Coram Populo! De creatione et sententia vera mundi" recht, als ich in Gott den bösen Geist sah, den Usurpator, den Fürst dieser Welt der Torheit, der Luzifer, den wahren Lichtbringer, in den Abgrund stürzte? Jedenfalls: ihr Mächte, was habt ihr aus mir gemacht! „Jung, war ich aufrichtig fromm, und ihr habt einen Freidenker aus mir gemacht. Aus dem Freidenker habt ihr einen Atheisten gemacht, aus dem Atheisten einen Religiösen. Für die Menschheit begeistert habe ich den Sozialismus verkündet: fünf Jahre später habt ihr mir gezeigt, wie sinnlos der Sozialismus ist. Alles, was mich begeistert hat, habt ihr für nichtig erklärt. Und wenn ich mich der Religion weihe, so bin ich sicher, in zehn Jahren werdet ihr sie widerlegen." Dies Bekenntnis steht auf den Schlußseiten von „Inferno". Es dauert noch viele Jahre, bis Strindberg, still, müde, ergeben, zu der gläubigen Ruhe der „Blaubücher" kommt, bis das Wort: „Glücklich der Mensch, den Gott züchtigt" nicht wie in der Infernozeit eine Augenblickswallung bleibt, sondern täglicher Ausdruck erlittener Erkenntnis wird, bis er in der Haltung des Gläubigen bleibt, in der ihn die Schlußworte des ersten Teiles der „Legenden" zeigen: „Ich hebe meine Hände auf zu Gottes Berg und Haus!"

Ringen mit den Mächten und Gott

Man hat zu Strindbergs Inferno-Krise boshafte Randbemerkungen gemacht, mit dem Worte Melancholie oder gar Paralyse seine Geisteswandlung abzutun, die Wirkung der nach ihr entstandenen Werke abzuschwächen versucht. Mir scheint es ein müßiges Spiel, über die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit seiner eingebildeten Qualen gelehrte Untersuchungen anzustellen, anstatt von der Härte seiner tödlichen Martern sich erschüttern zu lassen — ihm waren sie wirklich! Anstatt ihren Lebenswert für die letzten fünfzehn Jahre Duldens, Tragens und Schaffens zu erkennen —, er gewann aus ihnen die früher entbehrte „Ökonomie" und Hygiene des Künstlers! Anstatt den schenkenden Opfersinn zu fühlen, der diese Qualen einer Zeit, die, wie er, krank war, preisgab: „Mein ganzes Leben — so beginnt Strindberg in einem Briefe an seinen Übersetzer Schering — scheint für mich in Szene gesetzt zu sein, sowohl um es zu leiden, wie um es zu schildern ... Mit blutigen Händen entblöße

ich das Elend, indem ich mich selbst für mein Werk opfere, Rücksicht, Schamgefühl, Dankbarkeit, alle menschlichen Gefühle verbrenne. Ich leide, aber bereue nicht. Ich muß den Kelch leeren." Anstatt den hohen Symbolwert dieses Schicksals für ein ganzes Geschlecht zu erläutern! Denn Krisis und Gesundung sind nicht Teile einer „interessanten" Krankheitsgeschichte eines seltsamen Einzelnen, Ungewöhnlichen, „Unnormalen", sondern spiegeln den Zustand eines ganzen Geschlechts, das wirkliche oder mögliche Schicksal der Menschen von heute, ihrer Kinder und Enkel.

Strindberg, der Mensch von 1900

Denn, was sich hier in Qualen windet, ist der traditionslose Mensch des 19. und 20. Jahrhunderts, der zum Bewußtsein seiner Lage erwacht ist: der Mensch, der durch Loslösung von allen Bindungen an Religion, Sitte, Herkommen, Stand scheinbar der Freieste geworden ist, dem aber plötzlich, weil die durch jene Bindungen geschaffenen notwendigen Hemmungen fehlen, die allein ihn vor der wechselseitigen Tyrannei von Hirn und Herz, Verstand und Gefühl schützen, der Boden unter den Füßen entgleitet. Jener arme Mensch, der ebenso alles genießen kann wie alles sagen, alles behaupten; dem alles zweifelhaft wird, sogar das höhere Bewußtsein seines geistigen Ichs, das es nur gibt, wenn die Bindung an eine geistige Welt besteht. Jener Mensch, der, von Gott los, nun das Einzige vergottete, was ihm für Stunden ein Bewußtsein des Ewigen gab, das Weib; der dann, als das ewige Götterbild sich ihm als vergängliches Menschenbild entschleierte, aus seinem letzten Himmel stürzte. Jener gequälte Mensch, der sich angeekelt in einem schmutzigen Sumpfe fühlt, der Leben heißt; den Elend hetzt, zerreibt, zerreißt; dem Krankheit sein Bewußtsein nimmt oder verdunkelt. Jener Mensch, der nun nach einem neuen Sinn, einer neuen Bindung verlangt, einem neuen Grund, auf dem er sein Ich wieder aufbauen kann. Was hier aufsteht, ist — man sehe nur von den dogmatischen Bindungen Strindbergs ab, er fand, wollte er nicht irre werden, sich eben nur bis zu dem Rachegott Jahwe heim — was hier nach Ausdruck ringt, ist der neue Mensch, den, wie die Besten von heute, die Sehnsucht nach religiöser Erneuerung beseelt. Der wie Strindberg eine „Wiederannäherung an die unsichtbare Welt" wünscht; wie er weiß: die „experimentelle Epoche" der mechanistisch-entgötterten Welt ist vorbei, die Zeit der Heiden vorüber; ein neuer Glaube, der nichts ist, als eine neue „objektive Gewißheit auf höherer Ebene", keimt. Der wie Strindberg in der „Folkungersage" auf die Jahre, da keiner mehr an Welträtsel glaubte, als auf Jahre anmaßender Unreife zurückschaut: „Wenn man zwanzig Jahre alt ist, hat man das Welträtsel gelöst; bei dreißig Jahren beginnt man darüber nachzudenken, und bei vierzig findet man es unlösbar... Die hohen Mächte spielen mit den Sterblichen, um ihnen zu zeigen, daß sie Kinder sind." Der wie Strindberg weiß: Alles ist Mysterium; der aber nicht dieses Wissens halber von Strindberg gebannt wird — dieses Wissen lehren in jedem Lande Europas neureligiöse Sucher: Dostojewski, Gide, Péguy, Claudel, in Deutschland Paul Ernst —, sondern durch die Art seiner Verkündigung, eine besondere Art der religiösen Passion. Wie Strindberg sein Leben seit der Infernozeit als Passion erschienen war, so mußte sich auch als Passion das neue Abbild dieses Lebens, das neue Drama, gestalten.

Trilogie: Nach Damaskus

„Nach Damaskus" hat Strindberg das dreiteilige Hauptwerk genannt, das die Geschichte seiner zweiten Ehe und die Infernokrise spiegelt. Wie eine Passion zerfällt es — wenigstens in seinem ersten Teile (1898), der am meisten

Passionscharakter hat — nicht in Akte, sondern in siebzehn Stationen. Sie sind kontrapunktisch geordnet und gipfeln in einer Hauptszene, von der aus rückwärts nun dieselben Stationen in umgekehrter Reihenfolge noch einmal durchlaufen werden, so daß also das Drama mit dem gleichen Schauplatz endet, auf dem es begann: ein Aufbau, der ebenso die neue mehr musikalische als architektonische Art des Werkes spiegelt, wie Wiedergabe ist der Strindbergschen Lebenskurve, die zwischen zwei Polen — heißen sie nun Gefühl oder Verstand, Herz oder Hirn, Haß oder Liebe, Fluch oder Gebet — ewig hin und her läuft, ein ewiges Auf und Ab, eine ewige Wiederkehr ist. In der durchsichtigen Maske des „Unbekannten" durchleidet Strindberg noch einmal diesen Zwiespalt seiner Natur, die Liebe will und Haß weckt, peinigen muß und gepeinigt wird, erlöst sein möchte und sich tiefer verstrickt, diesen ungleichen Kampf, der um den großen sinngebenden Ewigen geht, aber nur auf unsichtbare Zucht- und Quälgeister stößt, die ihn in die Ehe mit der „Dame" treiben, ihn mit lächerlichen Sorgen und Geldverlegenheiten peinigen, nachts ihn mit Alpträumen heimsuchen, sein Gewissen nicht ruhen lassen, ihn ewig bange machen vor der „Sündenmühle, die mahlt und mahlt und mahlt das Vergangene, das Vergangene, das Vergangene". In der Mittelpunktszene des ersten Teiles, der neunten, in dem grausigen „Asyl", im „Kloster zur guten Hilfe" erfährt der Unbekannte dieser Sinnlosigkeit Sinn. An gespenstischer Tafelrunde sitzen alle die armen Seelen, die er schuldig und unschuldig gekränkt und gequält: der Vater, die Mutter und der Bruder, die erste Frau mit den Kindern, die Dame, die mit ihm den Passionsweg nun schon durch sieben Stationen ging, und alle die Gestalten, die ihm „wechselnd bisher begegneten und nichts sind als die Bild und Erscheinung gewordene Vergangenheit seiner Seele, wie der Bettler, der Arzt, der Irre. Und alle verfluchen sie ihn, als der Konfessor den Fluch des Deuteronomiums verliest, der den trifft, der des Ewigen Befehle nicht gehalten, ihn verraten hat, ihn, den von allen Bindungen — da sitzen sie in menschlicher Gestalt an der Gespenstertafel! — gelösten Gott-losen und darum traditionslosen Menschen. Aber erst der Sterbende findet sich ganz heim. Als der Unbekannte am Ende des ersten Teils wieder da steht, von wo er ausging, an der Straßenecke mit der Kirche, dem Postamte und dem Café, da lockt ihn die Dame in die Kirche zu den „neuen Liedern"; er aber folgt, um „hindurchzugehen", nicht zu „bleiben". Und noch im zweiten Teile (1898), der mit der Szene im Laboratorium Erinnerungen an die eigentliche Infernozeit, die Goldmacherepisode, wachruft, mit dem „Bankett im Kruge" im Gleichnis des Loses eines genialen Erfinders ein ewiges Bild vom tragischen Schicksal jedes geistig Schaffenden, jedes Schöpferischen zeichnet, selbst da gibt sich dieser Haderer um Gott nur bedingt mit den Worten: „Komm, Priester, ehe ich meinen Sinn ändere!" in die Hand des Konfessors, in die Hand dessen, der ihn in dem Asyle einst band. In dem dritten Teile (1901) aber löst der Konfessor den Unbekannten, allen Einwirkungen des neu auftretenden „Versuchers" zum Trotz. Ein Akt nur spielt noch diesseits des großen Flusses, der leibliche Gegenwart und geistige Zukunft trennt, jenseits dessen man nichts mehr von dem berühmten Dichter weiß, jenseits dessen aber auch kein Fluch mehr auf ihm lastet, nur das weiße Haus der Träume winkt, das Kloster, in dem Friede und Reinheit leben, das Haus der Wiedergeburt. Aber seltsam: selbst jenseits des Abschiedsufers im Emporsteigen zum Klosterberg spukt wie ein Traum im Traum noch einmal das Leben des Unbekannten nach, trifft er noch einmal die Gestalten seiner Sehnsucht

und seiner Wirklichkeit, in Gestalt der Dame noch einmal die reine, sein ganzes Wesen lösende mütterliche Frau, aber auch noch einmal die ihn in Haßliebe verstrickende Eva, steht er noch einmal vor der alten Maja, dem Bilde des Lebens als Sinnenschein. Aber in großen symbolischen Szenen, wie der Gerichtsszene, in der die Urfragen Strindbergs nach Recht und Unrecht, Schuld und Sühne, Gut und Böse noch einmal aufgeworfen werden und als unentwirrbare Rätsel, deren Lösungssucher der Unsichtbare mit einem Donnerschlage zum Schweigen bringt, noch einmal verwirren, wird der Unbekannte reif gemacht zum Eintritt ins Kloster. Denn da leben die, die nicht mehr wie er zwischen zwei Polen hin und her gerissen werden, die Abgeklärten, die verzichtet haben auf Wünsche — denn sie verstricken —, auf Wissen — denn es gibt für den Menschen keine Erkenntnis —, auf Beweisen — irre führt jede Dialektik: „man kann alles sagen" —, die wissen: man muß glauben. „Junger Mann, verhältnismäßig junger Mann! Du hast das Leben damit begonnen, daß du alles bejahtest; dann fuhrst du damit fort, daß du grundsätzlich alles verneintest. Beende das Leben jetzt damit, daß du zusammenfassest! Also: sei nicht mehr exklusiv! Sag' nicht: entweder — oder, sondern: sowohl — als auch! Mit einem Wort oder zweien: Humanität und Resignation!" Nimm das Janusgesicht der Welt und der Menschheit als Tatsache hin: zwiespältig ist die Welt, doppelköpfig die Menschennatur, wie in der Gemäldegalerie des Klosters, die der Pater Melcher dem Unbekannten zeigt, alle Porträts zwei Köpfe haben: Boccaccio, Luther, Gustav Adolf, Schiller, Goethe, Voltaire, Napoleon, Bismarck, die alle, leidend unter der Doppelnatur alles Irdischen, mit sich selbst im Widerspruch lebten und handelten. Der so aufgeklärte Unbekannte kann nun in das Kloster des Schweigens eingehen. Nach einem letzten Zwiegespräch mit dem Versucher — noch einmal muß die zwiespältige diesseitige Welt locken — steigt der Novize ins Grab: der Konfessor kann den Unbekannten ins Bahrtuch hüllen. „Er ruhe in Frieden", sagt der Konfessor; „Amen!" schließt der Chor und damit die Trilogie. Diesseits gibt's keine reine Wiedergeburt des Unbekannten ins Geistige.

Wesensart der Trilogie als expressionistisches Selbstgespräch

„Nach Damaskus" ist kein Drama im alten Sinne. Es enthält keine Willenshandlungen, es hat kein Geschehen, das sich steigert, anschwillt und abstürzt; es ist als Traumspiel nicht der Psychologie der wachen Wirklichkeit unterworfen; es spielt ja gar nicht in ihr, so wirklich und alltäglich, allkläglich oft die Geschehnisse — Eheleid und Geldverlegenheit — auch sind; es spielt auf einer andern Ebene, wo alles Bild und Gleichnis ist, wo die Menschen des Diesseits schon fast zu mythologischen Wesen werden oder werden sollen. Und wenn nicht alle, so doch wenigstens der Eine, die Hauptperson, der Unbekannte, Strindberg selbst, der in dieser Gestalt und seinen Mitspielern eine Art musikalische Abwandlung aller seiner, der Strindbergthemen, gibt; der immer das Wort hat, auch wenn ein anderer spricht. Denn die in diesem Mysterium, in dieser Folge hoher Disputationen, das Wort führen, haben im Grunde kein Eigenleben, sondern nähren sich alle von der einen Seele, die sie alle in sich birgt, der zerrissenen Seele Strindbergs. Man sage nicht: das taten andere Dichter auch, Goethe von seinen ersten Dramen an, als er die Gegenspieler Götz und Weislingen, Faust und Mephisto, Tasso und Antonio schuf. Hier entstanden Wesen eigenen Willens, die ohne einander leben können, menschliche Urtypen, die bis in ihre Sprache hinein sich unterscheiden. Aber in Strindbergs Dramen dieser Zeit entstanden Schemen, die nur um seiner Fragestellungen willen da sind; die zum Beispiel auch sprachlich nicht unterschieden sind, weil sie ein und dasselbe zu sagen

Aus **Alfred Kubin**, Achtzehn Steinzeichnungen zu **A. Strindberg**, Nach Damaskus
Blatt 18. Im Kloster

Verlag von Georg Müller in München

haben, heißen sie nun „Die Dame", „Indras Tochter" oder „Kersti", „Der Unbekannte", „Der Herr" oder „Der Student". Zum ersten Male sind in der Trilogie „Nach Damaskus" die Figuren nichts als die Bild oder Erscheinung gewordene Vergangenheit des Dichters, wie der Arzt, wie Cäsar, der Irre, wie die Leib gewordene wechselnde Stimme der Seele, wie der Konfessor, der Bettler, der Versucher. Was im „Inferno" der Dichter selbst sagt, hadernd, zweifelnd, anklagend, ergeben, dies wechselvolle Streiten der Stimmen *einer* Brust, das ist hier meist auf ein Zwiegespräch zwischen dem Unbekannten und einer seiner Figuren verteilt. Nur an den Höhepunkten versammelt der Dichter gern einmal um die Hauptfigur alle die Schemen gewordenen Kämpfe und Krämpfe von Herz und Hirn zu einem Gespensteressen (in der Szene im Asyl und im Krugbankett in „Nach Damaskus", in der „Gespenstersonate", in dem Romane „Schwarze Fahnen"), wo nicht, wie bei dem berühmtesten aller Abendmahle, aller Frieden und alle Liebe der Welt von dem ausströmt, der alle nährt, sondern wo auf den, von dessen Seelenqualen allein die Gespeisten leben, aller Welt Leid, aller Unfrieden und Haß sich entlädt, wo in einem Schrei die gequälten Seelenstimmen sich lösen. Da wird denn klar, was Dramen von der Art der Trilogie „Nach Damaskus" sind: unendliche lyrische Selbstgespräche. Daß die Trilogie aus diesem Grunde „die Mutterzelle des (deutschen) expressionistischen Dramas" ist, hat Bernhard Diebold in seiner „Anarchie im Drama" benannten hellen Analyse des Dramas der Gegenwart überzeugend dargestellt. Bald wird er auch auf dem deutschen Theater stehen: der lyrische Ankläger, der neue Mensch, der, ungeordnet chaotisch, sich nun „statt im organischen Ineinander im seelischen und szenischen *Nebeneinander*" entfaltet. Das Drama, „die objektivste Dichtung", macht „der Modedramatiker" nun bald „zur subjektivsten: zum aphoristischen Tagebuch".

Die übrigen Werke zwischen 1897—1902

Als Strindberg 1901 den Unbekannten am Ende des dritten Teiles von „Damaskus" der Welt für immer entzogen und ins Bahrtuch gehüllt hatte, stand er selbst noch in dem reichen Jahrfünft, zwischen 1897 und 1902, in dem er allein achtzehn — nicht immer gleich sorgsam gefügte — Dramen schrieb. Für diese Betrachtung, in deren Mittelpunkt die deutsche Entwicklung steht, kommen von der letzten Schaffenszeit Strindbergs naturgemäß vor allem die Werke in Betracht, die dadurch für ein junges Geschlecht vorbildlich werden, daß sie den mit der Damaskustrilogie eingeschlagenen Weg weitergehen. Auf die übrigen Werke Strindbergs genügt ein knapper Hinweis, der nur der Abrundung seines Schaffensbildes dienen soll. Da führt der Erzähler, der in der Mitte des sechsten Jahrzehnts noch einmal gleich mit fünf Werken zu Worte kommt, die mit dem „Roten Zimmer" begonnene kritische Schilderung der Gesellschaft in den „Gotischen Zimmern" (1904) weiter; die Personen bleiben zum Teil die gleichen. Während er hier kühler, sachlicher ist als in dem Jugendroman, läßt er in dem auch 1904 erschienenen Schmähwerke „Schwarze Fahnen. Sittenschilderungen vom Jahrhundertwechsel" seiner Empörung über eine entartete, verrottete Welt zügellosen Lauf; freilich nicht, ohne, wie in den „Gotischen Zimmern", ruhevolle philosophische Idyllen einzubetten, in denen der Mystiker und Okkultist der „Blaubücher" ergriffen und ergreifend tröstet. Ein Jahr später holt der Geschichtsphilosoph mit den „Historischen Miniaturen" (1905) aus der Weltgeschichte Menschen und Zeiten herauf, aus denen heraus er seinen Unsichtbaren sinngebend besonders deutlich wahrnahm. Wieder ein Jahr darauf schließen, nachdem noch 1905 die „Historischen Miniaturen" in den

Erzählendes

Gotische Zimmer

Schwarze Fahnen

Historische Miniaturen

Eine der 29 Lithographien von **Ottomar Starke** zu „Königin Christine" von **August Strindberg**

Georg Müller Verlag, München

Die bezügliche Textstelle lautet:

Christine von rechts, als Pandora gekleidet, in ein einziges ausgeschnittenes weißes dicht anschließendes Gewand, das bei den Achseln mit einer Borte schließt. An den Füßen weiße Sandalen. Sie hat das Haar aufgelöst, einen Rosenkranz um den Kopf und ist strahlend schön. Sie trägt einen ziselierten Kasten.

De la Gardie ihr von rechts entgegen, fährt bei ihrem Anblick zusammen und hält sich die Augen zu, wie vom Licht geblendet.

Christine! So schön! So! wie ich dich noch nie gesehen habe!

Christine: Wer mich liebt, sieht mich! — Jeder hat die Christine, die er verdient!

Schwedische Miniaturen. Drei moderne Erzählungen

„Schwedischen Miniaturen" ein heimisches Seitenstück gefunden haben, „Drei moderne Erzählungen" (1906) das epische Werk ab. Noch einmal schaut der alte Strindberg — altersmilde hier und -weise — auf seine Urerlebnisse zurück: „Die erste und letzte Illusion des Mannes ist, die Erlösung durch das Weib zu suchen, warum, das weiß niemand." Und im Gastwirt Askanius, der Hauptfigur der ersten Erzählung „Der Sündenbock", zeichnet er den Menschentypus, der fast sein Gegenteil ist, den Vorbildmenschen des gläubigen Dichters, der nur Opfer ist, der alles über sich ergehen läßt, weil er weiß, daß die Welt und die Menschen nun mal so sind.

Dramatisches

Wie diese erzählenden Werke sind aber auch nicht alle Dramen für die deutsche Entwicklung bedeutsam. So nicht alle die, in denen Strindberg seine Urfragen an Gestalten der Geschichte erörtert, wie die „Königsdramen" („Folkungersage", „Gustav Wasa", „Erich XIV.", „Königin Christine"), die „Deutschen Historien" („Gustav Adolf", „Luther oder die Nachtigall von Wittenberg"), die „Dramatischen Charakteristiken" („Engelbrecht", „Karl XII.", „Gustav III.") und die „Regentendramen". Sie haben straffer geformte Akte, aber sie widerstreben auch der Umformung im Sinne der Motive der Strindbergschen Alterswelt. Am besten gelang sie ihm noch in „Gustav Wasa", in „Erich XIV.", der, wie schon gesagt, leicht mit Strindbergs eigenen Qualen sich beladen ließ, und in der „Königin Christine", die ein williges Gefäß wurde für seine Vorstellungen vom Weibe.

Königsdramen

Deutsche Historien

Regentendramen

So bleiben als Hauptwerke, die Strindbergs Welt am klarsten spiegeln und den neuen Dramentypus am reinsten verkörpern, die „Jahresfestspiele", die „Märchenspiele" und die „Kammerspiele". Scheinbar fügen sich nur die beiden Dramen nicht in das Bild, die unmittelbar nach den zwei ersten Teilen des Damaskusdramas entstanden sind, die Komödie „Rausch" und das zweiteilige Drama „Totentanz" (beide 1900). Stofflich lebt die Welt des „Vaters", der „Gläubiger", des „Bandes" im „Totentanz" wieder auf; er hat mit jenen Dramen auch die Herkunft aus der Psychologie gemein. Wieder deckt Strindberg den Abgrund auf, der eine Ehe heißen kann. Aber er steht eigenen schmerzlichen Erfahrungen doch so fern, daß er, der die größere Schuld sonst gern der Frau zudichtet, hier sie auf die Schulter des Mannes lädt, — „Der Vampyr", so sollte das Drama nach dem Kapitäne ursprünglich heißen. Eine ruhige Hand, von einem sicher gestaltenden harten Willen geleitet, führt in einem unheimlich langsamen, peinigenden Tempo zwei Gottlose bis zu dem Punkte, wo der Mann, vom Schlaganfall getroffen, zum Schweigen verdammt, sterbend seinen Haß der Frau ins Gesicht spuckt, wo die Frau dafür den gepeinigten Peiniger ohrfeigt und den Toten wie eine Karre Unrat, an die sie nicht rühren mag, hinausschaffen läßt. Freilich, bei aller Ähnlichkeit des Geschehens: diese Welt ist unwirklicher, untergründiger, gespenstiger als die des „Vaters". Die in einem Zustand leben, der die große Hölle ist, sind auf eine Insel verbannt, die „die kleine Hölle" heißt; und aus der Welt mehr der Unwirklichkeit als der Wirklichkeit stammt der Telegraph, der wie eine Schicksalsuhr tickt. Im „Totentanz" und im „Rausch" reicht der Strindberg von 1900 mit einem Wort aus den „Schwarzen Fahnen" dem Strindberg von 1890 die Hand: „‚Wenn du das Unsichtbare kennenlernen willst, so betrachte sehr genau das Sichtbare', sagt der Talmud. Das alltägliche Leben ist voller Mystik, aber du beobachtest schlecht! Und du mußt Naturalist sein, um Mystiker werden zu können. Aber man muß nicht nur buchstabieren, sondern auch zusammensetzen können, sonst kannst du nicht lesen."

Totentanz

So geistert es auch durch die Komödie „Rausch". Da ist Wirklichkeit: Paris, der Friedhof Montparnasse, die Auberge des Adrets, ein Restaurationsraum im Boulogner Wäldchen, die Crêmerie. Doch aus dem Wechsel und der Wiederkehr dieser Szenen klingt Musik wie aus „Damaskus". Und wirklich ist, was der Dramatiker Maurice erlebt. In neuem Sinnenrausche wird alte Liebe tot; aber das Kind der Verlassenen, dessen Dasein ihm hinderlich war, stirbt. Zufälle lassen ihn, den Mörder in Gedanken, als Mörder in Wirklichkeit erscheinen. Er wird verhaftet, geächtet, sein neues Stück wird vom Spielplan abgesetzt. Stunden des Rausches büßt er mit Tagen der Gewissensqual. Aber nun reckt sich der alte Strindberg auf, löscht aus, was an Umwelt bestimmend sein sollte, macht aus dem französischen Dramatiker ein Kind seines nordischen Geistes, macht aus einem Detektiv einen Boten aus der Welt des Unsichtbaren, läßt Sünder und Sünderin bei der Statue Adam und Eva im Luxembourg-Garten verzweifeln und löst mit seiner Infernoerkenntnis das Rätsel dieses Schicksals: Gottlose sind Haltlose, die sich selber peinigen, es gibt keine sinnlosen Zufälle, wir werden gerichtet, richten uns selbst; eine Rettung nur gibt's: O Crux! Ave spes unica. Aber das Drama ist eine Komödie, und dies ist der Schluß: das Stück des Maurice wird wieder auf den Spielplan gesetzt; und Maurice geht um acht Uhr ins Theater, um neun aber in die Kirche — um hindurchzugehen, nicht zu bleiben, denkt man mit dem Unbekannten. „Vor höherer Instanz" sollte der Gesamttitel sein, den Strindberg, klar damit seine Absichten erläuternd, einst für „Rausch" und „Totentanz" geplant hatte.

Rausch

An ihrem Kunstwerte gemessen sind „Rausch" und „Totentanz" reifste Schöpfungen; entwicklungsgeschichtlich sind es Zwischenwerke. Sie bleiben unerreichbares Bild; Vorbild, gefährliches Vorbild werden die zu gleicher Zeit entstandenen „Jahresfestspiele" und „Märchenspiele". Gleich mit dem ersten der Jahresfestspiele, dem Weihnachtsspiel „Advent" (1898), tut Strindberg die Spukhölle seines Inferno auf. Ein altes Ehepaar, buchstabengerecht, aber lieblos und hart, urböse im innersten Kern, wird durch Zuchtgeister aus der Altersruhe gescheucht. Aus der Welt des übersinnlichen rütteln Sonnenkringel das schlafende Gewissen auf; die täglichen Dinge, Kaffeekessel und Pendeluhr mahnen, der Schrank klopft, seine Tür klappt, Handschellen rasseln, das Beil an der Wand rührt sich, die Bibel schlägt sich selber auf. Die an das Gute nicht glauben wollten, müssen an das Böse glauben. „Der Andere", der Satan, der seine Sünden als Helfer zum Guten abbüßen muß, heftet sich an die Sohlen von Richter und Richterin, getreu seiner Aufgabe, sie „bis zum Kreuze zu peinigen", sie „mit Ruten und Skorpionen zu züchtigen". Ihrem Lebensspruche gemäß „Streng, aber gerecht" werden sie durch alle Höllen gehetzt, bis aufs letzte entlarvt, entkleidet, vom Chorus der sieben Todsünden grotesk umtanzt. Deutlicher noch als früher spricht Strindberg, der Gläubige an den strafenden Rachegott, seine Infernoerkenntnis aus: Das Leben der Bösen ist verdiente, selbstgeschaffene Hölle. Aber es gibt auch Güte und Liebe, fährt das zweite Drama, das Passionsspiel „Ostern" (1900) fort; die Gegenwelt, die künstlerisch schwach in den Worten des Spielkameraden (Christus) und in der Schlußszene mit dem lebenden Bild der Anbetung der Hirten schon in „Advent" aufleuchtete, strahlt nun heller auf. „Das ist das Gesetz," hatte der andere gesagt, „Auge um Auge und Zahn um Zahn: das Evangelium lautet anders." Aber es hören nur die, deren falschen Trotz und Stolz der finstere „Riese aus den Schinderbuchtsbergen" gebrochen hat. Ganz Gestalt ist es von Anfang an nur in der rührenden, kleinen Sechzehn-

Jahresfestspiele

Advent

Ostern

jährigen, der entrückten Traumwandlerin Leonore, die, ihre gelbe Osterblume in der Hand, aller Last und Schuld als rührendes Opfer auf sich nimmt, ganz das ist, wozu Strindberg alle wandeln möchte: Ergebung. Aber — und wer Strindberg kennt, der gegen die übermenschliche Forderung seines Unsichtbaren ein Leben lang rang, zwar Ergebung predigte, doch nie ergeben war, wird schauern bei diesem Zuge — aber die kleine Heilige ist kein richtiger Mensch,

Mittsommer

probeweise nur aus einer Irrenheilanstalt entlassen. Über die Urzelle jeder Liebesgemeinschaft, die Familie, hinaus sucht das dritte (künstlerisch schwächste, für sein schwedisches Volk aber fesselndste) Drama der Reihe, das „ernsthafte Lustspiel" „Mittsommer" (1900) einen Weg zur großen Volksgemeinschaft. Der sozialistische Liebesglaube der Genfer Zeit, der die „Schweizer Novellen" geschaffen, treibt gewandelt, vergeistigt im Gealterten noch einmal eine etwas fremdartige Blüte.

Märchenspiele Die Kronbraut Schwanenweiß

Ein Jahr darauf löst neue Liebe — Strindberg steht vor seiner dritten Ehe — den Leidgebundenen zu Spielen in Märchen und Traum. 1901 erscheinen „Die Kronbraut" und „Schwanenweiß", das erste ein wie „Mittsommer" in heimischer schwedischer Welt ausruhendes Spiel, das zweite ein Drama, das einem literarischen Erlebnis, der Bekanntschaft mit der Welt Maeterlincks, seine Entstehung verdankt. In einem leichten bunten Märchenkleide erscheinen diesmal Strindbergs bekannte Lebenserkenntnisse: Beuge dich, Erde verstrickt in Sünde und Leid, ergib dich und dulde! Auch das Märchengeschöpf Kersti, die Kronbraut, muß hinab und hinein in Sünde und Schuld und Tod, ehe die Kirche aufsteigen kann aus dem See; und „Schwanenweiß", eine Huldigung Strindbergs an die neue Braut und Gattin, muß Bitterstes dulden, durch drei Akte Opfer sein, ehe sie den toten Prinzen wieder ins Leben küssen darf.

Ein Traumspiel

Aber „Die Kronbraut" und „Schwanenweiß" sind doch nur leichte Vorspiele zu dem Schlußwerke dieser Art und dieser Zeit, zu dem Werke, das wie die Trilogie „Nach Damaskus" Abrechnung hält mit Gott und Welt, das nicht nur wie „Damaskus" „Ein Traumspiel" ist, sondern auch so heißt. Aus inneren Gründen! Denn auf die Fragen: Warum das Leid? Warum das Böse? Warum sind die Menschen so kläglich? kann nur ein Traumspiel antworten. Welt, Erde, Menschheit sind Traum einer Jenseitsmacht, Qual darum Traumqual, Druck darum Alpdruck. Ein Gotteskind erfährt's in diesem Drama und lehrt's am Ende den Dichter. Um der Menschen Klagen zu ergründen, steigt Indras Tochter auf die Erde herab. Als Menschenkind nimmt sie teil an ihrem schweren Leben. Aus der Orgel, an die sie sich tröstend setzt, rufen Menschenstimmen, beide Geschlechter und alle Alter um Erbarmen, Mitleid und Gnade; in der Fingalshöhle fallen unaufhörlich die Tränen der Menschen als Tropfen. Sie will retten, aber bald ist sie selbst in dem wirren Strudel, muß als Gattin des Armenadvokaten, der der Armen Leiden und Lasten barmherzig mitträgt, Böses leiden und das Schwerste — um leben zu können, auch Böses tun. „Es ist schade um die Menschen", ist ihre immer wiederholte Erkenntnis. Sie schaut die Quarantänehölle von Schmachsund, wo sie den Dichter zum ersten Male trifft, der da „kommt, die Blicke gegen die Wolken und einen Eimer Schlamm in der Hand"; aber auch in Heiterbucht ist das Leben nicht viel froher: liegt doch Schmachsund gegenüber. Wirr ist das Dasein, unsinnig; da verzweifeln am Mittelländischen Meere schwarze halbnackte Kohlenträger bei 48 Grad im Schatten, während im Kasino oben die Unbestraften sitzen „und speisen acht Gerichte mit Wein". Unterschiede, jawohl! Aber warum solche? Warum ließ das

„die Verwaltung" zu? Der Dichter darf in der Fingalsgrotte, die Indras Ohr heißt, weil der Himmelsherr hier auf die Klagen der Sterblichen lauscht, fragen und klagen; aber Indra schweigt. Und als die behütete verschlossene Tür vor dem Lebenstheater, das die Gestalt aller Gestalten, den Sinn alles Lebens beherbergen soll, aufgeht, ist darin nichts. Die Wissenschaft ist am Ende: Der Theologe glaubt, der Philosoph nimmt an, der Mediziner weiß, der Jurist bezweifelt, und alle geraten aneinander. Das Himmelskind rüstet sich zur Heimkehr; vorher aber erklärt es noch dem Dichter dieses wirren Lebens ewige Ursache. Leben, Menschentum ist der Sündenfall des Himmels, ein Alptraum des Unsichtbaren:

„Am Morgen der Zeiten, ehe die Sonne schien, ging Brahma, die göttliche Urkraft, und ließ sich von Maja, der Weltmutter, dazu verleiten sich zu vermehren. Diese Berührung des göttlichen Urstoffes mit dem Erdstoffe war der Sündenfall des Himmels. Die Welt, das Leben und die Menschen sind also nur ein Phantom, ein Schein, ein Traumbild ...

Der Dichter: Mein Traum!

Die Tochter: Ein Wahrtraum! — Aber, um aus dem Erdstoff befreit zu werden, suchen Brahmas Nachkommen die Entsagung und das Leiden. — Da hast du das Leiden als den Befreier. — Aber dieses Verlangen nach dem Leiden gerät in Streit mit der Begierde zu genießen, oder der Liebe — verstehst du nun was die Liebe ist, mit ihren höchsten Freuden in den größten Leiden, dem Lieblichsten im Bittersten! Verstehst du nun was das Weib ist? Das Weib, durch das die Sünde und der Tod ins Leben eintrat?

Der Dichter: Ich verstehe! — Und das Ende ...?

Die Tochter: Das du kennst. — Der Kampf zwischen dem Schmerz des Genusses und dem Genuß des Leidens — der Qual des Büßers und den Freuden des Lüstlings ..."

Der Ring ist geschlossen, der Dichter weiß genug. Indras Tochter, unfähig zu helfen — „Leiden ist ja Erlösung und der Tod die Befreiung!" —, schüttelt den Staub von ihren Füßen — die Erde, den Lehm — und kehrt nach einem Abschied von dem Dichter, der auf Flügeln überm Boden schwebt, in den Staub taucht, „um ihn zu streifen, nicht darin zu haften", in ihre Himmel heim, der Menschen Klagen vor des Gottes Thron zu bringen. „Eine Wand von fragenden, trauernden, verzweifelnden Menschengesichtern" starrt ihr nach.

Bedeutung des Traumspiels für die Entwicklung des deutschen Dramas

Traumlogik des Geschehens

Hier ist das Werk, das neben der Trilogie „Nach Damaskus" am meisten für die deutsche Literatur vorbildlich wurde. Nichts mehr von Psychologie, nichts mehr von der Logik der Wachen, hier gilt eine andere, die der Träumenden. „Alles Ungereimte wird wahrscheinlich ... Alles kann geschehen, alles ist möglich ... Zeit und Raum existieren nicht, eine Minute ist wie viele Jahre; keine Jahreszeiten: der Schnee liegt in der Sommerlandschaft, die Linde wird gelb und grünt ... Auf einem unbedeutenden wirklichen Grunde spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Ungereimtheiten und Improvisationen ... Menschen schimmern an mehreren Punkten hervor und werden skizziert, die Skizzen fließen zusammen, dieselbe Person löst sich in mehrere auf, die wieder zu einer zusammenfließen ... Aber ein Bewußtsein steht über allen, das ist das des Träumers; für das gibt es keine Geheimnisse, keine Inkonsequenz, keine Skrupel, kein Gesetz. Er richtet nicht; er spricht nicht frei, referiert nur; und wie der Traum meist schmerzlich ist, weniger oft freudig, geht ein Ton von Wehmut und Mitleid mit allem Lebenden durch die schwindelnde Erzählung. Der Schlaf, der Befreier, tritt oft peinigend auf, aber wenn die Qual am stärksten ist,

findet sich das Erwachen ein und versöhnt den Leidenden mit der Wirklichkeit, die, wie qualvoll sie auch sein kann, doch in diesem Augenblick ein Genuß ist, im Vergleich zu dem quälenden Traum." In Visionen lebt sich die befreite Seele aus. Ihr genügt nicht das Wort. „Warum sprechen," sagt in „Damaskus" der Unbekannte, „wenn die Worte den Gedanken nicht decken?" Ein Irrtum ist, belehrt der Konfessor, „daß die Sprache, etwas so Materielles, ein Kleid für etwas so Subtiles wie Gefühle und Gedanken werden könnte". Und oh der luftige lichte Gedanke von Indras Tochter, daß er „an die Labyrinthe der Fettwindungen gebunden ist. Du hast ja ein Gehirn gesehen — welche Umwege, welche Schleichwege ..." Der befreiten Seele ist eine Gebärde, ein Schrei, mehr als das Wort. Und da steht die Urgebärde aller kommenden expressionistischen Dramen: zum Himmel emporgestreckte Hände! So schließt die Szene in Schmachsund:

Sprache der Gebärde

Der Offizier: Es ist schade um uns — alle! O!

Alle (strecken die Hände gen Himmel und erheben ein schmerzliches Geschrei, das einem dissonierenden Akkord gleicht): O!

Die Tochter: Ewiger, höre sie! Das Leben ist schlimm. Es ist schade um die Menschen!

Alle (wie vorher): O!

Und der Gebärde kommt die Musik zu Hilfe, die echte Sprache der Seele: vom Alltag lösend, vom Denken befreiend, gefangennehmend, sinndeutend, Erinnerungen weckend, Halt gebend. Da ertönen vor jedem Akte des Passionsspiels bestimmte Sätze aus Haydns „Sieben Worte des Erlösers", da schließt das Vorspiel zum „Traumspiel" der Satz „Gewitter mit Sturm" aus Beethovens Pastoralsymphonie, da ist mit „Schwanenweiß" unzertrennlich eine Suite für kleines Orchester von Sibelius verbunden, da schreien aber auch Frauenstimmen aus der Kirche, da ertönt das Waldhorn, da schrecken Trauermarschfanfaren, da streicht der Wassermann die Gewissensgeige, da erklingt ängstigend die furchtbare Menschenorgel. Da muß neben der Musik das Bühnenbild der Phantasie die Flügel geben, die ihr — nach Strindbergs Ansicht — das Wort nicht geben kann. „Sein Märchenspiel wirkt", so hat Diebold das Werk erläutert, „durch eine Poesie der Überwirklichkeit des Stofflichen, durch den wirren Geistertanz der Elemente, durch die Symbolik des Bildes, durch das Leben des Requisits, durch Phantasieausstrahlung von Örtlichkeit und Allegorie." Schon die Benennung der Szene bannt, entrückt: Die Rosenkammer, Das Asyl zur guten Hilfe, Im Hohlwege, Das Ufer des Abschieds, Kreuzweg, Schmachsund, Heiterbucht sind nicht Zufallsbenennungen, sondern Zustände der Seele in einem Traumablaufe. Und wie das ganze Bühnenbild spielen seine Teile mit: die Linde, der blaue Sturmhut, die riesige Fuchsie, die Christi Blutstropfen heißt, im Garten der bösen Richterin; die abgetakelten Masten eines gescheiterten Schiffes, drei weißen Kreuzen ähnlich; die Handarbeit der Dame, die wie ein Netz von Nerven und Knoten aussieht, von dem der Unbekannte ihre Vergangenheit abliest, — nichts ist, das nicht Sinnbild würde für die Figuren dieser Träume. Und im „Traumspiel" muß gar die Szene letzte Ahnung über das Wort hinaus vermitteln: wie am Anfang des ersten Aktes stellt der Hintergrund „einen Wald riesengroßer Stockrosen in Blüte vor; weißer, hellroter, purpurroter, schwefelgelber, violetter, über deren Wipfeln das vergoldete Dach eines Schlosses zu sehen ist", aber nicht wie im „Eingang mit einer Blumenknospe zu oberst, die einer Krone gleicht", sondern mit einer „Chrysanthemumknospe, die nahe darin ist aufzubrechen". Nun

Sprache der Musik

Das neue Bühnenbild und seine Sprache

Ernst Stern, Bühnenbild zu Strindberg, Advent

geht Indras Tochter ins Schloß hinein; es brennt, und da „bricht die Blumenknospe auf dem Dache zu einem Riesenchrysanthemum auf". Wie einst bei dem naturalistischen Drama die szenischen Bemerkungen, ein ruhendes Sein darstellend, die Herkunft des Dramas aus der erzählenden Skizze nicht verleugnen konnten, so jetzt diese Bemerkungen — ein seelisches Werden symbolisierend — nicht ihre Herkunft aus der lyrischen Vision. Damals entstand zur Verkörperung des Milieudramas die naturalistische Illusionsbühne, jetzt entsteht die „entrückte Traumbühne". Man kann sie sich nicht einfach genug denken; zunächst wird aus der tiefen Bühne eine flache, aus der großen dadurch eine kleine, daß dort, wo sonst das erste Kulissenpaar seinen Platz hat, ein Bogen, eine gemalte Arkade steht. Drei Treppenstufen führen zu dieser kleinen Bühne hinauf. „Durch diese Anordnung kommen alle Seitenkulissen und Soffiten in Wegfall, und die ganze Dekoration beschränkt sich auf den Hintergrund allein. Indem man auf diesen die Szenenbilder mit allen Requisiten perspektivisch malt, scheinen die Schauspieler, die davor stehen, sich mitten in der Landschaft, im Zimmer usw. zu befinden, und der Wechsel des Hintergrundes kann blitzschnell vor sich gehen, indem die Bühne einen Augenblick verdunkelt wird ... An Stelle der Soffiten hängen Lichtrahmen, wodurch die Bühne eine natürlichere Beleuchtung erhält als von der Rampe." So in der Trilogie „Nach Damaskus". Für das

August Strindberg

„Traumspiel" war zunächst eine einzige Seitenkulisse vorgesehen: „stilisierte Wandgemälde, zugleich Zimmer, Architektur und Landschaft." Später gab Strindberg auch den gemalten Hintergrund auf. An seine Stelle trat der rote Plüschvorhang, der „alle Farbennuancen annehmen kann, von Azurblau durch geschmolzene Metallene zu Purpur, bloß indem wir verschiedenes Licht darauf fallen lassen". Auf einer Barriere (Balustrade) aber, die der Molièrebühne entlehnt wurde, sollten „allegorisierende Attribute" aufgestellt werden, „die in einem Bild den Schauplatz angeben. Zum Beispiel: einige große Muscheln zeigen die Nähe des Meeres an; einige Zypressen führen uns nach Italien; zwei Signalflaggen in rot und blau bedeuten Schmachsund; einige Statuetten, Heiterbucht; eine Nummerntafel (Gesangbuchzahlen) ist die Kirche; Lorbeerkränze bedeuten die Promotion; eine schwarze Tafel mit Hasenpfote ist die Schule." —

Letzte Werke Blaubücher

Zwei Jahre vor seinem Tode, nach den „Blaubüchern", in denen neben den „Märchen" unter Hartem, Wahrem und Lächerlichem das Sonnigste, Lieblichste steht, das Strindberg schaute — „Das Buch der Liebe" konnte er aus den

Kammerspiele

„Blaubüchern" zusammenstellen —, nimmt der Dramatiker mit den „Kammerspielen" (entstanden um 1907) von seiner Zeit Abschied. Mit den grausigsten Visionen, die er gehabt und gebannt, mit Sinnbildern für das Leben, die so furchtbar waren, daß er das letzte dieser Dramen, in dem er sein leidvolles Dasein wie noch nie preisgab, „Die blutende Hand", am 2. April 1907 ver-

Wetterleuchten

brannte. Auf das schwüle Eingangsstück „Wetterleuchten" — Gewitter droht, aber noch einmal zieht es ab; es wetterleuchtet nur draußen und in den Seelen der einst Vermählten, die nach Jahren in schwüler Gewitternacht sich wiedersehen und miteinander abrechnen — folgen mit schreienden Klagen und Anklagen und ganz leisem Troste die drei grausamen schon im Titel den Atem be-

Die Brandstätte

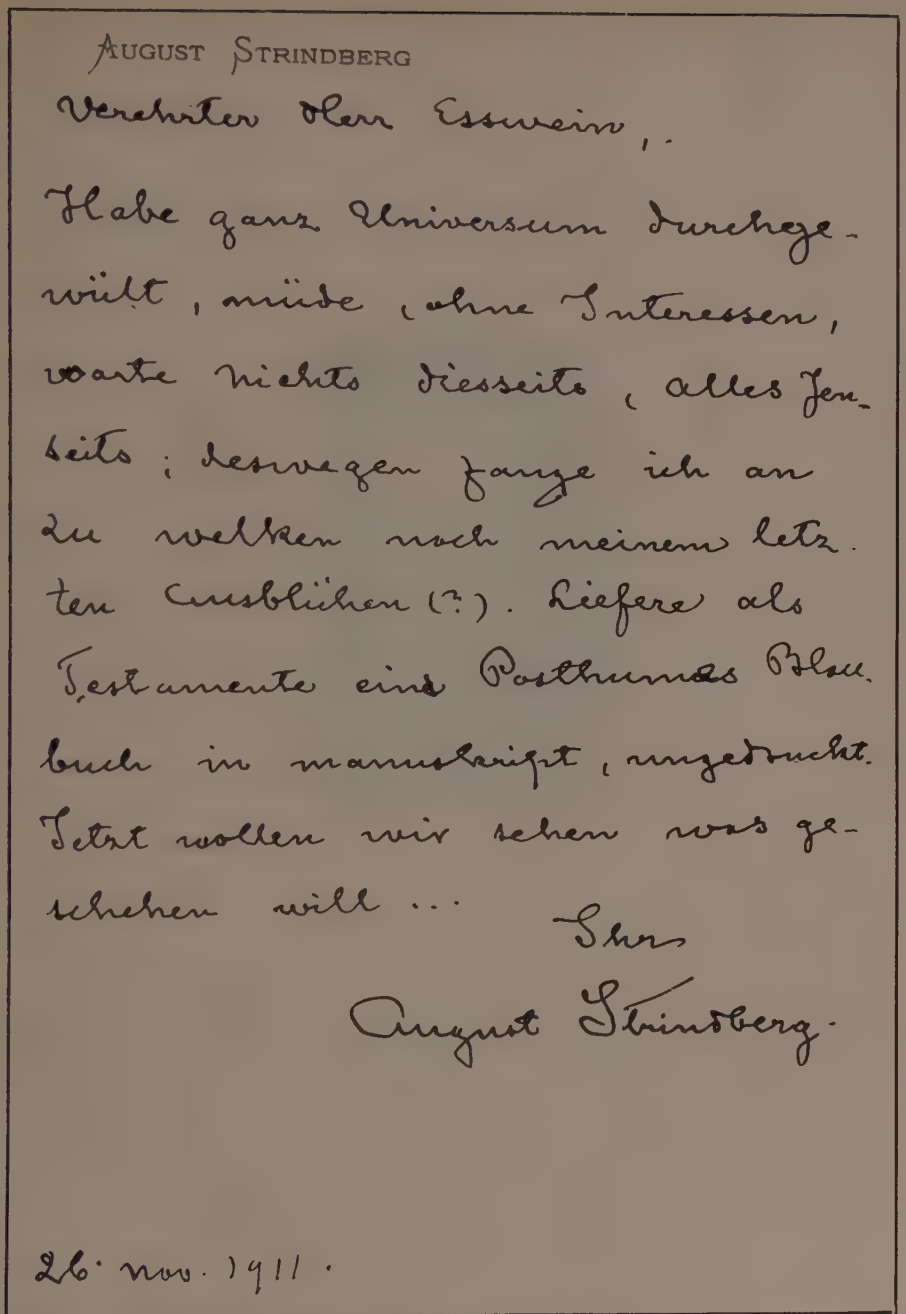
klemmenden Abrechnungs- und Enthüllungsdramen: „Die Brandstätte", „Gespenstersonate", „Der Scheiterhaufen". Ein letztes Mal übt Strindberg seine unheimliche Kunst, mit Worten, Figuren, Dingen des gewöhnlichen Lebens Traumwelten des inneren Auges, Gespensterwelten sichtbar zu machen. Ein letztes Mal zieht in „Armeseelenstücken", wie Diebold treffend Strindbergs Dramen genannt hat, dieser lange Zug vorbei von seelisch Kranken, geistig Gebrochenen, vom Leben Zermürbten, unheimlich Erstarrten, deren enthülltes Leben die ergreift, quält, ängstigt, verfolgt, die mehr oder minder am Zeitlose dieser Menschen ohne Sinn und Halt, dieser Gott-losen und Gott-fernen teilhaben. Deren Ehe eine tolle Jagd durch alle Höllen ist, deren Leben einer „Brand-

Der Scheiterhaufen

stätte" gleicht, deren Dasein nur der sengende Wind fehlt, um als „Scheiterhaufen" aufzuflammen, von deren Unnatur der falsche „Pelikan" — so hieß „Der Scheiterhaufen" ursprünglich — nur das schauerlichste Symbol ist, jene, weil gottlos, Entartete, die aus dem Muttertum ein Vampirtum machte. Am

Gespensterssonate

mitleidlosesten hält die „Gespensterssonate" Gericht, der Beethovens D-Moll-Sonate opus 31 Nr. 2 den schauerlichen Titel gab, jenes in „Osterschmerz" geschriebene Werk, bei dessen Abfassung Strindbergs Hände buchstäblich bluteten, der an der Vision dieser Mumien statt Menschen litt wie ein zur Kama-Loka, zur indischen Hölle, Verdammter — Kama-Loka, so sollte ursprünglich der Untertitel des Dramas sein. Scham ein Mensch zu sein — darum deutet es nur an, spricht in „Halbtönen" — hat dies Werk geboren; und „furchtbar" ist es „wie das Leben, wenn einem die Schuppen von den Augen fallen und man ‚das Ding an sich' sieht". Ein letztes Mal umfaßt dies Drama, wie „Nach Damaskus", wie das „Traumspiel", Strindbergs ganzen Stoff- und Fragenkreis, seinen geistigsten Kampf



August Strindberg

Verehrter Herr Esswein,.

Habe ganz Universum durchgewühlt, müde, ohne Interessen, warte nichts diesseits, alles Jenseits; deswegen fange ich an zu welken nach meinem letzten Ausblühen (?). Liefere als Testamente ein Posthumes Blumenbuch in manuskript, ungedruckt. Jetzt wollen wir sehen was geschehen will ...

Ihr

August Strindberg.

26. Nov. 1911.

Probe der Handschrift von **August Strindberg**
Aus Eßweins Strindberg-Biographie. Verlag von Georg Müller in München

und sein nutzloses Sichherumschlagen mit Alleralltäglichstem (symbolisiert in der gespenstischen Köchin, die alles verdirbt, die damit zugleich auch eine Enterbte sein mag, die Rache nimmt an den Begüterten), seine Erdennot, seine Befreiung von dieser Welt der Täuschungen, aus der „sich herauszukämpfen" der Dichter als unsere Lebensaufgabe ansah, und seine Jenseitssehnsucht. Wo ist Jungfräulichkeit, wo Schönheit, wo Treue, wo Glauben? fragt in der Maske des Studenten, des Sonntagskindes, der Dichter und antwortet: Nur im Märchen, nur in der Phantasie. „Wehe! Wehe! über uns alle! Erlöser der Welt, erlöse uns, wir vergehen!" schreit der Sechzigjährige ein letztes Mal auf, tröstet ein letztes Mal: „Gut ist schuldlos leben" und legt am Ende die Hände auf das neue Geschlecht, das freilich im Drama für das Diesseits absterben muß: „Du armes kleines Kind! Kind dieser Welt der Täuschungen und der Schuld, des Leidens und des Todes; der Welt des ewigen Wechsels, der Enttäuschungen und des Schmerzes: Der Herr des Himmels sei Dir gnädig auf Deiner Fahrt." Strindberg selbst bereitet sich zum Tode vor. Böcklins Toteninsel erscheint im Hintergrunde. „Leise Musik, angenehm traurige, ist von der Toteninsel zu hören."

Strindbergs Tod Bedeutung seines Lebens und Werkes

August Strindberg
Schnitt von **Herbert Großberger.** Aus der Monatschrift Saturn, 1912, Heft 12. Verlag v. Hermann Meister in Heidelberg

Zwei Jahre nach dem Bekanntwerden dieses Lebensabschiedes ist Strindberg 1912 einem Krebsleiden erlegen. Die Bibel auf der Brust, starb der Dichter, der die ergriff und weiter ergreift, die, wie er, zerrissen waren, wie er irgendwie Invaliden des Lebens, die schauderten vor dem Erlebnis dieser großen Selbstopferung, die sie im kleinen erlitten. Ihn liebten, wie man nur einen lieben kann, der das Leiden der Zeit, das eigene mit, auf sich nahm; der das Unmögliche versuchte, d i e s e Welt zu erlösen. Und nach seinem Tode begann ein Geschlecht ihm zu lauschen, das noch chaotischer, noch traditionsloser war als er, wie er auf der Suche nach Gott und dem Jenseitigen, zu lauschen dem Arzte, der seine Werke wie Medizin gab, zu lauschen dem Prediger, der zu seinen Legenden lockte: „Unruherfüllte Seele, leidende Seele, nimm und lies!" So ward der Dichter, der in dem Unbekannten versucht hatte, sich schon im Leben zu mythisieren, bald zur mythischen Person, zum Bilde des Menschen von heute, der, im Hirn irgendwo getroffen, die letzte Weisheit" wohl nicht hat, aber sie „tief ersehnt" und „schmerzlich erahnt", der nun in die Unendlichkeit hinaustreibt, ein Leichnam, der im Schweigen noch spricht:

Ich heiße
Mensch! — Und ich trage Menschenwunden ...
Jetzt bin ich stumm. Ich reise — reise,
hinaus, hinab, — in die endlose Weite,
Ob wo ein Schlaf sei und ein Gesunden.

Dritter Abschnitt

Lyriker

Erstes Kapitel

Die neuen Kräfte in der Lyrik

Früher und unmittelbarer, unverhüllter, als in der immer etwas gegenstandsnahen Kunstform der Erzählung und in der immer etwas begriffsnahen Kunstform des Dramas künden sich die neuen Kräfte in der Lyrik an. Deutlicher ist hier der Zeit zweites Gesicht zu erkennen. Ganz natürlich: wirken in der Zeit der Herrschaft der Beobachtungskunst, der Eindruckskunst in der Hauptsache schöpferisch die epischen Grundkräfte, in der Zeit der Ausdruckskunst die lyrischen, so müssen die neuen Kräfte hier in der Lyrik, weil es die ihr eigenen, ihr innewohnenden, wesenhaften Kräfte sind, am frühesten entbunden werden. Ob ich zu den Sinnen spreche oder zur Seele, hier ist Kunst immer mehr als Aufnahme, Bericht über eine Außen- oder Innenwelt, hier ist Kunst immer irgendwie verknüpft mit einem Trinken von einer Überfülle, „von dem goldenen Überfluß der Welt" oder der Seele, immer verknüpft mit einem Überquellen, Überschäumen, mit Verzückung in jeder Form, Wärme oder Glut, Inbrunst und Verklärung, Rausch, Taumel, Sturm und Aufruhr, sei er auch gebändigt. Und es hilft mir nichts, daß ich, weil sie in meiner Richtung keinen Platz hat, die Lyrik einfach leugne, sie nicht mehr für zeitgemäß erkläre, sie ist meiner eitlen Vernunft, meinem überweisen Hirne zum Trotz plötzlich immer wieder da, Ursprache aller jener schöpferischen Kräfte, die über der Welt des Sichtbaren, Meßbaren, Wägbaren, Zählbaren das unsichtbare Reich der Sehnsucht bauen, das wir Menschen uns errichten müssen, um leben zu können. Und es nützt mir auch nichts, daß ich die Lyrik ins Joch meiner naturalistischen Lehre spanne; sie wird sich rächen, mein Werk etwa „Phantasus" benennen, ein Etwas aus Übermaß formen, das andere, die ohne meine Lehrbrille mein Werk betrachten, mit mehr Recht als ein Werk jenseits des Naturalismus, als eine Art Rauschkunstwerk, eine Art Barock bezeichnen. Wann immer Naturalisten Lyriker sind, heißen sie Hauptmann, Holz oder Schlaf, heiße ihr Werk „Hirtenlied" oder „Pippa", „Phantasus" oder „Frühling", immer sind dann in ihnen übernaturalistische Kräfte am Werke, sind sie unbewußt oder bewußt Künder eines andern Reiches.

Der Zeit zweites Gesicht in der Lyrik
Abkehr von der Zeit im Gehalt

Sucht man so rückschauend ein knappes Gesamtbild der lyrischen Kräfte in der Zeit der Beobachtungs- und Eindruckskunst zu zeichnen, so schaut man sie zusammengeballt zu vier lyrischen Kreisen: zu dem Kreise um Arno Holz, zu

Gesamtbild der lyrischen Kräfte um 1900

Die neuen Kräfte in der Lyrik

dem Liliencronkreise, dem Dehmelkreise, dem Kreise um Stefan George, in den man — das Wort weit genommen — Hugo von Hofmannsthal und auch Rainer Maria Rilke mit einbeziehen mag. Es kommt hier nicht darauf an, mit sonst notwendigen Sammelbegriffen, wie Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Klassizismus, Erinnerungsbilder zusammenzuschließen, auch nicht an Lehren hier zu erinnern, sondern zu betonen, was hinter ihnen und durch sie,

Der Kreis um Stefan George

auch einmal trotz ihnen Zukunft bereitet. Was in solchem Zusammenhange über George und Rilke kurz anzudeuten wäre, ist in den Eingangsworten zu diesem Buche, in den Betrachtungen „Das zweite Gesicht des Jahrzehnts 1900 bis 1910" bereits gesagt. Hier nur noch: Georges Wirkung auf die Zukunft ist gar nicht zu überschätzen. Was er an Zukunftskräften in denen entband, die ihn richtig lesen lernten, nicht schmelzend, genüßlich, sondern feierlich — Dichtung ist Feier —, „liturgisch" — Dichtung ist Gottesdienst —, „magisch" — Dichtung ist Jenseitskraft —, das ist nicht nur zu beurteilen nach der Wirkung auf die, die sich zu ihm bekannten und bekennen, sondern auch von der Wirkung auf die, welche durch ihn hindurch *sich* selbst entdeckten und ein *Ziel*, das nicht mehr das Stefan Georges war.

Der Liliencronkreis

Von den anderen Kreisen hat — entwicklungsgeschichtlich! — der um Liliencron die geringste Bedeutung. Mögen immerhin er und etwa Falke nicht nur mit den Sinnen, sondern auch mit der Seele Geschautes und Gebildetes geben, mag der Herr auf Poggfred auch Seher und Träumer sein, im Irdischen so daheim wie auf dem Aldebaran und dem Mars, zu Hause sein in einem überall und Nirgendwo, er bleibt Dichter des Eindrucks, Dichter des Augenblicks, den Sonne aus der Welt der Sinne oder der Seele beleuchtet, — und Augenblick in dieser Bedeutung kann Höhepunkt, Gipfel sein, ist aber immer Abschluß; in jedem Falle: eine Bewegung findet in ihm, einen Eindruck erzeugend, hinterlassend, ein Ende. Darum: so befremdend es anfangs scheint, mehr Bedeutung als der Liliencronkreis hat entwicklungsgeschichtlich in der Richtung auf eine

Der Kreis um Arno Holz

Ausdruckskunst hin sogar der Kreis um Arno Holz. In dem Worte von dem Künstler, der „in Demut staunt" „über die Biegung eines Grashälmchens oder die verlorene Schönheit von ein paar Klotzkorken im Sonnenschein auf roter Decke" steckt der Keim zu Rausch und Verzückung, Verzückung freilich zunächst nur der Sinne, immerhin ein Gefühl, das so überwältigen kann, daß einem Willen zum Naturalismus ein Werk des Barock wie der „Phantasus" entkeimt, wie ihm früher schon ein Werk aus zwei Welten, wie die „Grashalme", entkeimt war. Hier, bei dem Amerikaner Walt Whitman noch mehr als bei Arno Holz, ist die seelische Heimat solcher lyrischen Übergangswerke wie der Hymnen von Alfons Paquet — ganz expressionistisch heißt die Sammlung „Auf Erden" „ein Zeit- und Reisebuch in fünf Passionen"!

Der Dehmelkreis

Am offensichtlichsten wirken und treiben die neuen Kräfte im Dehmelkreise, dem Kreise zunächst oft befremdender Seher- und Prophetennaturen, dem Kreise der Dehmel, Hille, Mombert, Morgenstern. Da ist der Dichter nicht mehr Beobachter, sondern Schöpfer; Schöpfer von Vorbildmenschen und Vorbildgefühlen, Weltplanentwerfer, der Welt Deuter und ihr begeisterter und begeisternder Seher, immer ein von sittlicher und religiöser Sehnsucht Durchglühter. Da ist Kunst hymnisch, Neuschöpfung, Gesicht der Seelenaugen, eine Befreiung von der Verstrickung durch die Natur und ihre Diener, die Sinne. Da locken schon die Lehren, von denen zehn und zwanzig Jahre später die Märkte voll sein sollten, in Neuland, ruft Peter Hille zur Bedürfnislosigkeit, suchen er und Morgen-

stern den Menschen und das Kind: „Wie schön ist es, Mensch zu sein oder zu werden!“ Da braust in Momberts Kunst — welche Titel schon: „Der Glühende“, „Der Denker“, „Die Schöpfung“, „Die Blüte des Chaos“, „Der himmlische Zecher“, „Der Sonnegeist“, „Aeon der Weltgesuchte“ — das Dunkle, Schwere, Lastende kommenden Weltschicksals. Hier wie dort fluten die unterirdischen Ströme, die in Überheblichkeit die Lehre von heute an der Dichtung jener Tage vermißt. Da ist auch die Einheit von Menschentum und Dichtertum erreicht, führt man ein „vorbildliches Sinnbildleben“, wendet man sich nicht nur gegen eine gott- und geistlose Zeit, sondern lebt auch selbst gottnah und geisttreu, heißt man nicht nur Christian, sondern ist ein Christianus, deutet nicht nur auf einen Pfad, sondern geht einen Pfad, lehrt nicht nur Bedürfnislosigkeit — wie viele von heute in Salons! —, sondern lebt Bedürfnislosigkeit, zeigt nicht nur den neuen Menschen, sondern lebt einen neuen Menschen.

Die neuen Kräfte in der Lyrik

Der Abkehr von der Zeit im Gehalt läuft gleich die Abkehr in der Gestalt. Die festen Umrißlinien der Zeit schwinden, gleichsam verzehrt von zeitloser Glut und zeitlosem Brand. Und das in gleicher Weise in der Verzückung der Sinne wie in der Verzückung der Seele. Gewohnter Betrachtung stellt sich in beiden Fällen das Neue als Chaos dar, als Abkehr von altem Maß und alter Ordnung, als ein Hohn auf Gesetz und Regel. Heiße der Schlag Whitman oder Mombert, beider Verzückung schafft ein ähnliches Bild und tut ähnliche Wirkung. Braut es bei Mombert, dem Traummenschen, wie von Nebeln, wechseln da wie im Traume die Bilder, hat man den Eindruck der von einer Sturmflut der Bilder bedrängten dichterischen Seele, die sich ihrer erwehren muß gleichviel wie, watet da einer gestaltenbedrängt, gefühlsüberwältigt einem neuen Lande zu, wo andere Ordnung gilt, so nicht anders bei dem Schlag Whitman, dem Sinnenmenschen. Hermann Bahr hat schon recht: „Mit allem, was wir heute Kunst, Poesie, Literatur nennen, hat dies nichts gemein. Es ist kein Gedicht in unserem Sinn, es ist eher das Dichten selbst... Wir sehen einem gleichsam beim Dichten, bei der Zurüstung zum Dichten zu, wir belauschen ihn bei der Empfängnis des Gedichts, und wir sehen ihn schwanger werden, doch es kommt zu keiner Geburt: keine Gestalt tritt hervor, vom Dichter abgelöst, um fortan ihr eigenes Leben zu leben, aus eigener Kraft. Und wir sind doch gelehrt worden, eben in dieser Entlassung von Gestalten in ihr eigenes Leben aus eigener Kraft das Kennzeichen der Kunst zu sehen. In unserem Sinne gestaltet Whitman nicht, und der Vorwurf der Formlosigkeit, von allem Anfang an und immer wieder gegen ihn erhoben, trifft zu. Nur ist diese Formlosigkeit keine Schwäche Whitmans, sondern der Ausdruck seines Wesens: es liegt nicht so, daß er Form nicht kann, sondern daß er Form nicht will, weil er Form nicht wollen kann, weil Form, Gestalt ja gerade das ist, was er nicht will!“ Aber hinter dieser Formlosigkeit waltet eine andere Gesetzmäßigkeit.

Abkehr von der Zeit in der Gestalt

Wer das erkannt hat, hat den Schlüssel zum Verständnis der Ausdruckskunst. Zu ihr hin bewegen sich bewußt oder unbewußt Lyriker wie Paquet, Hille, Morgenstern, Mombert. In ihrem Boden wurzeln bereits die Dichter, die sich unter der Führung von Otto zur Linde und Rudolf Pannwitz seit 1904 um die lyrische Zeitschrift Charon zusammenschlossen: sie nun schon kaum mehr nur Vorbereiter oder Vorläufer, sondern Erfüller, wurzelechte Künder einer deutschen Ausdruckskunst, von der die späteren östlichen und westlichen Lösungen nur die Aufmerksamkeit abgelenkt haben, Dichter, die warten und warten können,

Anfänge der lyrischen Ausdruckskunst

Die neuen Kräfte in der Lyrik

da einmal mit einem deutschen Tage — man verstehe das Wort nicht als Ausdruck einer politischen, sondern einer geistigen, sittlichen Sehnsucht! — auch ihr Tag kommen wird.

Zweites Kapitel

Verzückung der Sinne – Sinnenmenschen

Alfons Paquet

Werke

„Ich danke Gott für meine Sinne ... Ich danke Gott für meine Augen" — so beginnt das Schlußgedicht des für Alfons Paquets Art zu sehen und zu fühlen bezeichnendsten Frühwerkes, des „Zeit- und Reisebuches in fünf Passionen" „Auf Erden" (1906). Augenlyrik, Sinnenlyrik, das ist der erste Eindruck, den man von seinen Gedichtsammlungen („Lieder und Gesänge", 1902 — „Auf Erden" — „Held Namenlos", 1912) erhält, ein Eindruck, den Erzählendes und Beschreibendes, der Roman „Kamerad Fleming" (1911), die „Erzählungen an Bord" (1914) und die Reisebücher („Li oder Im neuen Osten", 1912 — „In Palästina", 1915 — „Delphische Wanderung", 1922 — „Der Rhein, eine Reise", 1923) zu dem Allgemeineindruck Augenkunst, Sinnenkunst zu befestigen scheinen.

Augenkunst und Augenmensch

Auf der Vielgestalt heutigen Lebens ruhen diese Augen mit verzückter Gier: Welt an sich zu raffen treibt es den jungen Menschen frühe hinaus; er muß durch die Länder Europas, er muß über Meer und Land nach Osten und Westen, Amerika und Asien; diese Augen müssen immer trinken, verweilend oder schweifend, ruhend oder erregend, immer die Bedürfnisse stillend, die ihr Träger hat: ein Menschenwesen ganz von heute, getrieben ebenso von Natur- wie Kulturkräften, wurzelnd im Heimischen mit der Sehnsucht nach allen Fernen, Deutscher und Weltfahrer, Freund der Gemeinschaft wie der Einsamkeit, der harten Werktagsarbeit in Eisen und Stahl wie der sonntäglichen Überschau über Gefühls- und Gedankenreiche, Dichter wie Geograph, Politiker und Kulturphilosoph. Da ruhen diese Augen auf allem Elementaren ewiger Landschaft und einfachen Menschentums, auf der blühenden Steppe Sibiriens und ihren Menschen:

Der Wanderer durch einsame Landschaft

„Ich war Odysseus in den Sandwüsten der Mongolei, in schneebedeckten Bergen, ein Fremdling unter den Mongolen, dem ritterlichsten und armseligsten der Völker, und warf eine ungeheure Last von mir. Unter diesen Menschen lebte ich auf der Stufe eines früheren Jahrtausends, in diesen Wildnissen lernte ich kennen, was Freiheit ist. Seht doch den Einzelnen, den aus allem Stillstand entlassenen Eremiten, den Entdecker auf eigene Faust, mit der Handvoll Leute, die er um sich hat, sibirische Fuhrleute und mongolische Reiter. Er kennt von diesen wettergebräunten Burschen nicht einen, er ist auf ihre Erfahrungen, auf ihre Ausdauer, ihre Geduld, ihre Scheu vor dem Unmöglichen angewiesen. Seht den beharrlichen, schweigsamen, von derben Flüchen und heimlichem Geflüster durchwürzten Kampf der kleinen Karawane mit dem Sand, mit den Kristallmassen des Gebirges, mit reißenden kleinen Flüssen, mit den Gummiflächen der Sümpfe, mit dem Wetter, das morgens Frost und mittags Rotglut ist. Ihr Führer, losgelöst von der geistigen Masse, der er entstammt, schwebt in der Luft. Als ein armer Späher und Pilger überschaut er die Landschaften, auf denen sonst das kühl merkende Auge nicht ruht. Der Fremdling verläßt die Landschaft auf Nimmerwiedersehen. Doch ein Faden zieht sich hinter ihm her durch das Labyrinth des Unerforschten, der das Gesehene nun in das Netz des Gekannten einmal für immer verknüpft. Der Himmel zeigt Haufenwolken, Strichwolken, dünnen oder dicken Schnee, Feuchthitze, klare Spiegelungen. Die

Erde stäubt das trockene Mehl des Löß, schlingt Strudel von Sand, setzt Kiesel unter den ewig bewegten Fuß. Der Bruder Mensch dort draußen übt seine Energien in Widerspenstigkeiten, in groben und feinen Lügen, im gastlichen Schenken, im heiteren Diebstahl, in plumpen oder blitzenden Drohungen. So charakterisiert er sich selbst, und der Eindringling hilft ihm dazu. Kein Wunder, daß zuweilen sehr dünn die Luft ist." **Alfons Paquet**

Aber dann versinken diese Augen wieder im Aufruhr der Städte: Der Wanderer durch den Aufruhr der Städte

„Nicht schwellende Erde, nein: gehärteter Staub, der Asphalt;
Nicht milde Sonne, nein: Lichter, weiß, blendend und kalt..."

Kind einer Stadt — Paquet ist 1881 in Wiesbaden geboren — liebt er nichts mehr als die Städte, „diese dichten, oft rätselhaften Gestaltungen", liebt einige von ihnen fast wie Götter:

„Sind nicht heute die Städte allein noch die Träger des großen, künstlichen, planmäßig geschaffenen Glanzes, die über den dunkeln Gewölben bedrückter Existenzen und unheilbaren Elends mutig das ganze Dasein der Menschenmasse in den Wind des Schicksals, in die Entscheidungen einer noch unausgetragenen Krisis drängen? Sie sind alle zusammen der Ausdruck einer großen, noch unausgetragenen Krisis, in die der ewig forschende, tätige, genußfrohe Mensch verwickelt ist, dieser tapfere, kühne Mensch des Fortschritts und des Besitzes, der sich vor keiner Verantwortung scheut. Aber vielleicht scheut er sich nur deshalb nicht vor seiner Verantwortung, weil er sie in ihrem ganzen Maße nicht kennt? Alle Städte wollen irgendwie das Unmögliche. Sie sind tragisch. Deshalb liebe ich sie. Ich lernte Städte durchschauen wie Personen. Aus einem Triebe zum Geselligen, der durchaus nicht eine Neigung zur Geselligkeit ist, finde ich das Wesen der Städte am meisten mir gemäß. Sie sind die unerschöpflichen, schwer zugänglichen Werke der Generationen wie ich selber. Die Natur, gewiß, ist unsere große Mutter, unsere Zuflucht auch vor der verzehrenden Fiebrigkeit der Städte. Städte sind der Natur gegenüber männlich bis zur Zerstörung, aber sie wissen ihr auch zu schmeicheln; sie erscheinen zuweilen als die stolzesten Früchte der Natur, die ja selber durchaus nicht immer idyllisch und lämmerhaft ist. Der Mensch, der Möbel, Maschinen, Häuser, Trambahnen baut, Gärten und Alleen pflanzt und alles in seine Städte einschließt, geht mit allem Naturhaften eine Verbindung ein, die mehr ist als das Herumkratzen des Landmannes auf dem Boden. Jede Stadt war einmal ein Wagnis und bleibt eine Herausforderung an das Schicksal, solang sie steht, voll Mut selbst zum Bösen, voll Mut, jede einzelne Funktion des Menschen zu kategorisieren. Staaten sind es auch, aber viel mehr dem Mißglücken ausgesetzt. Mir sind Städte bleibender, wichtiger als Staaten. Ich selbst komme mir manchmal vor wie eine Stadt." Paquet und die Stadt

Und so senken sich Paquets Augen rastlos auf alles und in alles, was diese schicksalhaft verwandten Rätselwesen an Dingen und Menschen zeigen und verbergen, schaffen oder verderben, ruhen hell oder trübe, immer aber einsam auf Straßen und Märkten, Bahnen und Fabriken, Häusern und Schiffen, Menschen und Maschinen, auf den Tausenden, die den ersten Mai feiern oder in Versammlungen entbrennen, oder auf den verlassenen Kranken, die in Hospitälern müde wieder entschlummern, suchen immer fragend, neugierig immer, immer diese Mission vor Augen: „Ich habe

Mein Leben eingesetzt, die Erde zu bezwingen und in allen Fugen
Sie auszuforschen und zu deuten wie ein Bote und Kundschafter
Von einem andern Stern..."

Kein Wunder, daß diesem Liebhaber der Städte auch einmal ein ganzes Werk, ein sozialer Roman — sozial in dem Sinne, wie ihn der Dichter eben umschrieben, im Sinne einer schicksalschaffenden Menschengemeinschaft —, daß

Alfons Paquet

Paquet sein Roman „Kamerad Fleming" zu einem Wandelbilde einer Schicksalsstadt wie Paris wird.

Art der Empfindung und Darstellung

Aber man höre: der Einsame, den diese Stadt in den Abgrund des Todes stürzt, als er innerlich sich ihr entringt, der neue Mensch der stumpfen Masse geht über ihre Boulevards:

„In dem monumentalen glasumbrochenen Feuerwerk der Straße, dessen Schein in den bräunlich glühenden Wipfeln der Bäume rieselte und die ununterbrochene Reihe der Hauswände, die schweren Umrisse des Tores von Saint Denis aus der Düsterheit der Nacht hervortreten ließ, ging Karl gelassen mit dem Strom der Menschen wie eine Welle. Auf den Verdecken der Autobusse und der Trambahnen lehnten die Leute, wie aus schwarzem Papier geschnitten, und in unaufhörlicher Prozession schoben sich Gesichter vorüber, unter helmartigen Hüten, mit wallenden Federn. Über den immer wieder aufs neue sich stauenden und lösenden Fluten der Menschen standen die Häuser da, fest und hoch, wie die unverrückbaren, dunklen und von innen leuchtenden Worte eines mystischen Satzes. Es war der unendliche Satz der Boulevards, mit Interpunktionen überschüttet, mit den bläulich-weißen Sonnen der Bogenlampen, den rot aufglühenden und von einer schwarzen Hand plötzlich weggewischten, doch immer wieder erscheinenden Ausrufungszeichen, Doppelpunkten und Strichen, den wahnsinnigen Schlangenlinien der Lichtreklamen, mit Kiosken, die in regelmäßigen Abständen wie große blaue Warnungen leuchteten, mit dem intensiv gelben Licht der Schaufenster, den gleitenden Droschkenlaternen."

Das ist Augenkunst, „ein Stück Weltphysiognomik", und doch nicht Sinnenkunst naturalistischer Art. Schon rein äußerlich: hier und noch mehr in den Gedichten deutet die Spannweite der Satzgefüge, die auf große Umrißlinien zielende, die Kraftquellen der Allwelt aufdeckende, nicht das kleine Rankenwerk der zuständlichen Kleinwelt spiegelnde Art zu sehen auf einen ganz anderen Sinn, deutet auf den mystischen, religiösen Ursprung dieser Gesichte, den die Bilderwelt klar enthüllt. Das ist Inbrunst des Auges, Taumel der Sinne. Diese Augen suchen nicht Leben, sondern „inniges" Leben. Diese Augen geben das Sichtbare um des Unsichtbaren willen wieder, sind nur die Befreier aus der Enge, die Träger der Seele, die auch die Seele der Welt erkennen lassen. In diesen Versen Whitmanscher Art ist wie nur je in späteren Versen Jüngerer neue Seele im Aufstand! Wie klingen besonders in Schlußzeilen Verse Späterer vor:

Seele im Aufstand

Millionen Augen glänzen: Friede! Raketen rauschen allerwärts steilauf.
Aller Herzen klopfen: Leben! Leuchtkugeln schwärmen in die Nacht.
Die Sterne beschämend
Ein Ausbruch fassungslos!

Wie kann dieser Einsame — ein Mönch neuer Art! — doch die Brüder umarmen, weiß er um ein „Reich der Güte"!

Meine Freunde! ich möchte euch emporreißen und so frei und herrlich machen!
Der ich aus euern Kreisen aufgestanden,
Der ich durch die Reihen der Grollenden und der Verzückten hindurchgegangen bin
Aufwärts wie ein Sohn zu Gott.

Wie weiß er um das Geheimnis, segnet er das Geheimnis, dankt er dem Traum, der aus des Tagwerks Enge zu Abenteuern der Seele entrückt!

So träumt die Erde auch in ihrer Luft
Nordlichter aus und Kimmungen, die lockend
Ob grauenhaft, ob hold ihr festes Reich umschweben.

Die Sohlen lös ich von der Erde, auf das Lager
Streck ich mich aus; ich soll erfahren:
Nur bis zum Gürtel dringt die Macht der Erde.
Das Haupt ragt heimlich in das Reich der Träume.

Wie umfaßt dieser Dichter das Unfaßbare, Ewige nicht anders als die Späteren mit Anrufen, Anreden, wie umschmeichelt er es mit einer Flut von Oh und Wie!

O ihr Menschen, mit kleinem Gehäus an diesen Fels geklammert, bewacht von Türmen
Und in die windstille Schlucht da unten verkrochen,
Nur hervorgelockt, einen Lichtschein zu umtanzen beim Gesiedel der Verzweiflung!
O Ewigkeit, sie fliehen vor dir! sie ziehen sich scheu zurück vor deinem Gedanken.
Ewigkeit! einzige Hoffnung! willkommen, vor der sie fliehen! —
O stiller Regen. Von einem Lichtschimmer berührt, flattert ein Falter empor im Bodenlosen;
Der Regen prasselt wieder und schwemmt ihn hinweg.
O Tiefe, wohin? O weite Nacht, wohin? Wie lange noch stehen und warten!
O Ewigkeit, die alles gutmacht! die Leiden aller! O Regen der Nacht, o Untergang!

Weitere Beziehungen zur Zukunft

Und so sind der Beziehungen zur Zukunft viele. Lange, ehe Aller Augen östlich sich kehrten, war Paquet im Osten daheim, wußte er, der Mensch des Westens, daß doch „im Osten jede Frage schlummert, deren Antwort unser europäisches Schicksal heißt", wußte er um das Dauernde dieser Welt, „wo uns wenigen, die wir uns verstehen, das Alte oft so neu und kostbar, das Neue alt und nicht selten zuwider ist", schrieb er das unvergeßliche Buch „Li oder Im neuen Osten", dies Bekenntnis zur „Ehrerbietung des Menschen vor dem Menschen, des Nächsten vor dem Fernsten", dies Bekenntnis zum „Gefühl einer letzten Unantastbarkeit und des Maßhaltens zwischen den Völkern", formte er aus solcher Gesinnung, einer religiösen Gesinnung, das schon in der Form durch seine Chöre an das antike Weihe-Drama erinnernde religiöse Drama von „Limo, dem großen beständigen Diener", dies Bekenntnis zu der Überzeugung, daß nur der bewußte Opfertod des guten, treuen, reinen um die ewigen Bindungen wissenden Menschen die Herrschaft des bösen, selbstsüchtigen, im Irdischen und Nächsten Befangenen überwinden kann. Und lange, ehe es Mode ward, war der Held aller seiner Werke, auch wenn sie nicht so hießen, der große Anonyme, der neue Nur-Mensch: Held Namenlos. So sind denn einige neuere Werke Paquets, der dramatische Roman „Fahnen" (1922) und der utopistische Roman „Die Prophezeiungen" (1922), wenn sie auch im Thema und das Drama auch in der Form an beliebte Vorwürfe Jüngerer erinnern, doch alles andere als ein Zeugnis für ein Mitläufertum in einer Zeitmode. Im Wesentlichen war sich Paquet immer gleich; immer suchte er „das Ernste, Stille, unendlich Feierliche, Würdige,

Erlöste und Erdachte; den Zustand frommer Schweigsamkeit,
Des ruhigen Triumphs geschehener Schöpfung; der sehnsuchtlosen heitern klösterlichen Gedankengänge;
Der Mannesgröße in der feinen Erkenntnis unsres Geistes, der in alle Poren der Welt zart eindringt;
Den letzten Traum, das Land der Frühlingsreife
Zum Auferwachen ledig jeder Hülle, ledig selbst der Mannheit,
Um Gott zu schauen, den Unabhängigen."

Sein Bild vom neuen deutschen Menschen der Zukunft

Immer hieß ihm Leben „durch das Trübe schauen, zur Reinheit dringen". Immer hatte er, von Jugend auf durch die Eltern unterwiesen, „in der Welt zu sein,

Alfons Paquet

aber nicht von der Welt zu sein", in der Seele das Bild eines neuen deutschen Menschen der Zukunft: „hellgestirnt und wohlgestaltet, wach und tapfer, großmütig, ohne Falsch, ledig von allem Neide". Eines Menschen, der „die abendländische Zweiheit von Innerlichkeit und Werk" überwunden hat, der etwa zwischen Technik und Glauben Brücken schlägt. Man lese nach in den „neuen Ringen" (1924), diesen „den Jungen vom Hohen Meißner" gewidmeten „Reden und Aufsätzen zur deutschen Gegenwart":

„Weder die Idee der Kunst, der Gestaltung um der Schönheit willen, noch die Idee der Ethik, nämlich das Leben nach sittlichen Principien zu gestalten, noch auch die Idee der Technik, die die Idee der Naturerkenntnis ist, haben einen Vorrang vor einander. Das gemeinsame Gesetz in allen zu begreifen und diesem gemeinsamen Gesetz zu dienen, dies auch ist Religion. Sie ist Anwendung von Glauben durch das Wissen. Aus ihr fließen die Gesetze für das Reich."

Drittes Kapitel

Verzückung der Seele – Traummenschen

1. Peter Hille

„Der neue Adam!
Über mir nichts als Gottes freier Himmel.
Und unter mir die fruchtbar schöne Erde.
Wie schön ist es, Mensch zu sein — oder zu werden."

Aus „Ethica".

Im Zeitraum des Naturalismus und Impressionismus hat Peter Hille gelebt. Aber wer, den Klang naturalistischer Worte im Ohr, umfangen von ihrer Gefühls- und Gedankenwelt, sich seinem Werke nähert, diesem Werke, in das sich sein „prosawundes qualenzuckendes Herz" gerettet hatte, der muß erst eine breite und tiefe Kluft überspringen. Dort Sehnsucht nach Erdennähe, hier nach Kosmosweite, eine Entstehungsart, die ganz aus dem Unbewußten kommt, eine Ausdrucksart, die das Gefühlsmäßige betont, als beider Spiegel ein Leben, das sich alles „Mechanisierte" fernhält, indem es freiwillige Bedürfnislosigkeit wählt. Das heißt: hier hat eine Art Vorläufer des Expressionismus nicht nur expressionistisch zu gestalten versucht, sondern auch gelebt, was er lehrte.

Leben und Wesen

Peter Hille war, wie erzählt (Bd. 1), ein Jugendfreund von Heinrich Hart. Ein Jahr älter, ist er 1854 in Erwitzen in Westfalen geboren. In der Schülerzeitschrift der Brüder Hart standen Hilles erste Gedichte, im Kreise der Harts, in der „Neuen Gemeinschaft", ist Hille gestorben. Dazwischen liegt ein langes, unruhiges Wanderleben, in dem es Jahre gab, wo Hille für die Freunde fast verschollen war. Es litt ihn nirgends lange: „alle Anlagen zu dem zigeunernden Vaganten, dem wandernden Philosophen, der er später geworden ist", beobachtete schon in Münster Heinrich Hart an dem Freunde. Hille liebte sein westfälisches Land, aber Heimat war ihm „Heimweh und Sehnen nach allen Weiten". Bedürfnislos, wie er war, ließ er sich von diesem Heimweh und Sehnen treiben. Er hat oft im Freien genächtigt, und der schöne Anfang eines Gedichtes aus dem Zyklus „Der fahrende Scholar":

Und ich liege nun im Tauen,
hat mein Herz mich wach gemacht,
bald wird schon der Morgen grauen,
fremde Sterne sinken sacht.

war der dichterische Niederschlag wohl mancher Morgenstimmung. In was für Herbergen mag er genächtigt haben! In London „hauste er meist in einer der dunklen Höhlen Whitechapels, mit Niggern und Chinesen zusammen", in Amsterdam war er Mitleiter einer „Schmiere". Rom und Zürich, wo er viel mit Karl Henckell verkehrte, sind ein paar andere Stationen seiner Wanderschaft. Er mußte darben und entbehren — was tat's! Er grollte dem Schicksal nicht, er war ihm dankbar für die Verzückungen, die es dem in Natur, Gott und Welt versunkenen Einsamen gewährte: „Einsamkeit der Einsamkeiten, Welt und ich: wir beide schreiten." Und rührend klingt die Geschichte, die Heinrich Hart erzählt hat: ein Weiblein will Hille kurz vor seinem Tode Trost zusprechen, aber Hille wehrt ab: „Warum trösten Sie mich? Einmal im Leben darf es mir doch auch schlecht gehen." Den Leiden des Menschen war der Dichter in Hille noch dankbar. Zwar zuerst schreit der Mensch auf: „O Gott, wie schön ist die äußerste Freiheit! Man ist so sicher, tiefer kann man gar nicht fallen." Dann aber kommt der Trost:

Helle wird im Lied das Leid,
leuchtet auf wie ein Geschmeid,
leuchtend wird im Lied das Leid.

Werke

Schwer genug ward es Hilles Freunden, einen Teil seiner Werke zu sammeln. In „braunen ungeheuerlichen" Säcken, seiner einzigen Habe, mit der er sich immer schleppte, steckten „wilde wirre" Bündel aus Papierschnitzeln, Zigarrentüten, Briefumschlägen, Tageblättern, auf denen das Gedruckte überschrieben, das Überschriebene manchmal noch einmal überschrieben war. Das sind Hilles Manuskripte — er konnte sie oft selbst nicht entziffern. Wer weiß auch, ob die vier Bändchen der gesammelten Werke (seit 1916 zu einem Bande vereinigt) sein Bestes enthalten! Denn manche solcher braunen Manuskriptsäcke sind auf den Stationen seiner Wanderschaft verlorengegangen.

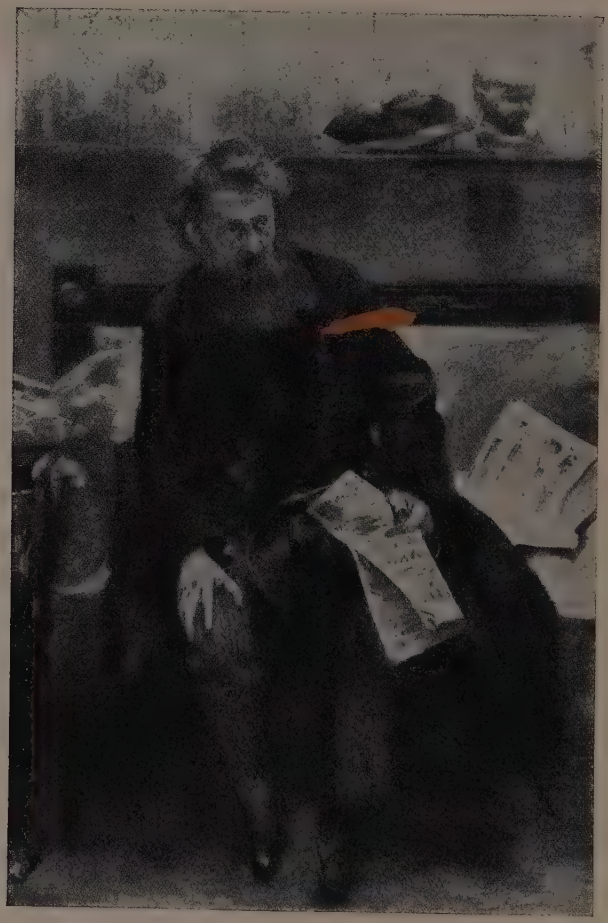
Große Werke zu komponieren, Szenen gegeneinander abzutönen, das war Hilles Sache nicht. Er schrieb an einem Romane ein paar Wochen, an einem Drama weniger, er leerte zuletzt, wie Heinrich Hart erzählt, seine Zettelkästen über dem Werke aus, die bunte Fülle der Einfälle, die er immer notierte. Denn ewig schreibend, selbst beim Mahle und beim Wandern, so lebte er wie sein dichterisches Ebenbild Myrddhin, der selbst am Hofe König Arthurs an der Seite des Königs nicht davon lassen kann. Einen Roman und zwei Dramen haben die Freunde in den Werken veröffentlicht, den Erstlingsroman „Die Sozialisten" aber und die Fülle der dramatischen Fragmente außer acht gelassen, deren bestrickenden Eindruck der Biograph Peter Hilles, Heinrich Hart, bezeugt. „Sulamith", „Walter von der Vogelweide", „François Villon", „Williams Abendröte" sollten ihre Titel sein. In der Zeit der Sozialistenbegeisterung, 1889, erschien Hilles Sozialistenroman. In London, wo Hille viel in Sozialisten- und Anarchistenkreisen verkehrt hatte, war ihm der Gedanke gekommen. Aber dieser Roman mit dem Motto: „Der Roman sei gesellschaftliche Therapeutik. Allen Herren, welche keine Dame sind, gewidmet" schwimmt nicht im großen Zeitstrom. Ein geistiger Arbeiter kritisiert die Forderungen

Die Sozialisten

Peter Hille

der Sozialdemokratie, ein Gebildeter, Verfeinerter, sieht im sozialdemokratischen Staatsideal einen geistigen Vandalismus schnödester Art sich durchsetzen: „Die ästhetisch, harmonisch, human angelegten Naturen werden erst im sozialen Staate ihre recht eigentliche Marterbank finden." Klar ist die Stellung des

Peter Hille



Nach dem Gemälde von Lovis Corinth

Dichters zum Thema. Aber das Thema erschöpft nicht den Inhalt des Romans: hier ist wirklich ein „Zettelkasten" von Einfällen ausgeleert worden. Zwar treten Typen aus dem Zeitalter des Sozialismus auf: scharf gezeichnet Most, verschwimmend Bebel und Liebknecht in der Maske Bebers und Triebknechts. Zwar heißen Kapitelüberschriften Sozialistenhochzeit, -kneipe, -kinder, -liebe, oder andere verheißen eine Darstellung des russischen Kommunismus oder

des Sozialismus zwischen den Geschlechtern — aber daneben stehen Einfälle über alles, über die Natur im Frühling und Herbst, in Deutschland, Italien, Gedanken über Ungarn, Spanien, Rußland, Reflexionen über das Cello, über Zeitungen, über Totenklagen und das Lächeln, über Religion und literarische Zeitfragen. Ein Kapitel gilt der Leipziger Landschaft. Ein anderes heißt „Gaukler, Schauspieler und Blutsauger". Wüßte man nicht, daß es die Schilderung von Hilles Amsterdamer Erfahrungen an der Schmiere enthielte, so wüßte man nichts damit anzufangen. Und so muß man oft die Ereignisse, denen die Gedanken gelten, erraten, erraten fast, wer im Dialoge spricht. Der Stil ist sprunghaft, ein kurzer Stichwortstil, der mit seiner gedrängten Fülle expressionistisch überquellend jeden Rahmen sprengt. Der Eindruck des ganzen Werkes ist eine starke Sehnsucht nach dem Menschen, der aus dieser ideenreichen Aphorismensammlung spricht.

Peter Hille

Übersichtlicher ist „Die Hassenburg", der von den Freunden veröffentlichte Roman. In den „Sozialisten" ist der landschaftliche Hintergrund England, Holland, Deutschland, hier ist der Dichter in der Heimat, in Westfalen. Der wanderlustige Vagant ist kein Heimatloser. „Tiefere Kinder," sagt er einmal, „Dichterkinder, sie haben ihr Lied immer zwischen Kindheit und Heimat gefunden." Und so träumt er einen Heimats- und Glückstraum. Er ist in der Heimat, er kann ihre heimlichen, herrlich geschilderten Schönheiten kosten, er hat sich können ein Schloß kaufen, er kann seinen lieben Erzieherplänen leben, ein Kind bilden, „die erlesenste Aufgabe, die nur irgend jemand haben kann", er kann auch in die Seelen Erwachsener als unaufdringlich ratender, helfender Freund hineinschauen, er kann sein Schloß machen zur „Burg der Liebe, der großen Liebe". Er kann den Roman schließen mit einem zukunftsfrohen, selbstsicheren Blick: „Alles, Leben und Tod, den Starken ist es Spiel. Welt ist Mut. Ich bin, also ist Schönheit."

Die Hassenburg

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe)

Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart

„Die Hassenburg" ist Hilles Erziehungsroman, „Des Platonikers Sohn" seine Erziehunstragödie. Giovanni, der Sohn Petrarcas, ist das Opfer der väterlichen Erziehung. Petrarca, das ist der Dichter phrasenhafter, großer Worte, formelhafter, lebensfremder Verse, ein klassischer Epigone. Zu einem toten Gelehrten möchte er seinen Sohn modeln: es gelingt ihm nicht. Es gelingt aber auch dem Sohne, dem natürlicher empfindenden, nicht der Flug ins Freie. Er stirbt am Wege, vom Vater ins Elend gestoßen und verleugnet. Alle Vagantenseligkeit und alles bittere Vagantenschicksal jauchzt und klagt in diesem Drama. Man möchte es mal auf der Bühne sehen. Es hat theaterstarke Szenen wie die Kneipszenen, es hat einen überwältigenden Schluß: der verklärte Giovanni verzeiht dem Peiniger, von dem die Enge der Magisterschaft, der träumende Gelehrtenschlummer weicht.

Unvollendet ist das zweite der in den Werken Hilles mitgeteilten Dramen: „Myrddhin und Divyan". Ein „Welt- und Waldspiel" nennt es Hille. Es ist sein Faust, unendlich bilder- und rätselreich, wie schon ein flüchtiger Blick über die Szenenüberschriften lehrt, wie Waldesstimme, Waldnacht, Erntemet, In der Weißdornhecke, Pfingstgewitter, Daimonion, Dichterstreit, Tafelrunde,

Myrddhin und Divyan

Peter Hille Untreue, Bei Drombart, Myrddhin und Gwynn, Bardenszene, Dichterbüßer, Myrddhin mit der Wünschelrute, Arthurs Untergang, Todesklage, Myrddhin Fremdaugig, Tatkraft, Wechsel und Gott, Wachstum, Erwachen, Vivyans Überwindung, Am Waldteich, Das Gesetz, Höhentrauer, Ausreife, Neues Fühlen, Johannisfeuer, Regenbogennebel, Myrddhin Todeston, Der Tod, Ein Topf Ich, Myrddhins Höllenfahrt. In Lyrik ist alles aufgelöst, in oft köstliche Lyrik wie gleich im Eingang die „Waldesstimme“:

Wie deine grüngoldenen Augen funkeln,
Wald, du moosiger Träumer!
Wie so versonnen deine Gedanken dunkeln,
saftstrotzender Tagesversäumer,
Einsiedel, schwer vom Leben!

über der Wipfel Hin- und Wiederschweben:
wie's Atem holt
und näher kommt
und braust,
und weiter zieht
und stille wird
und saust!

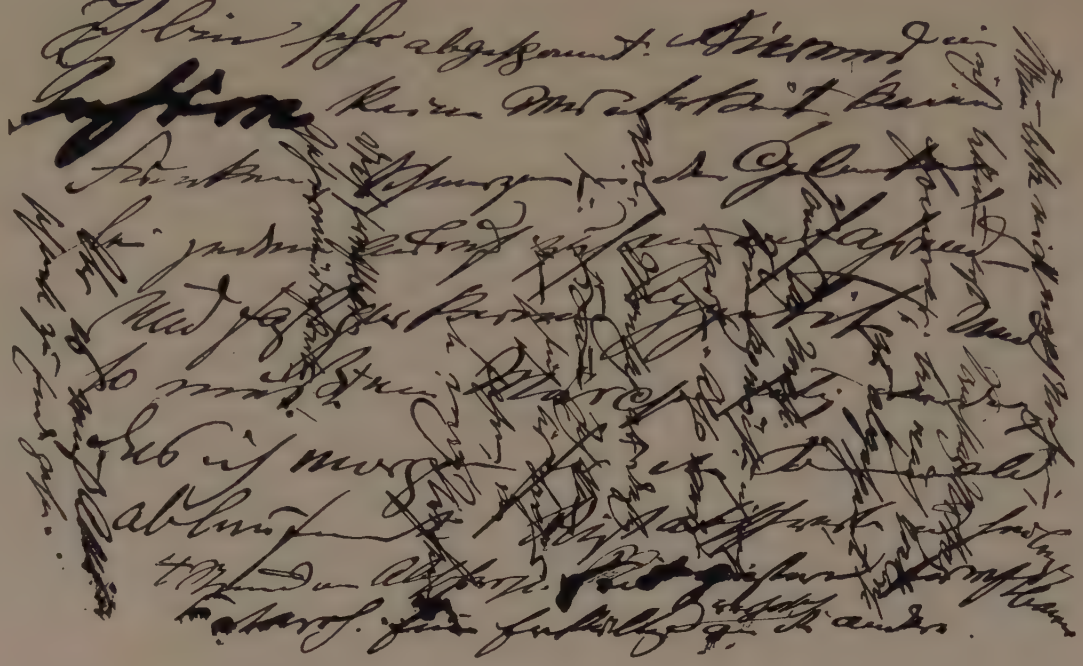
über der Wipfel Hin- und Wiederschweben
hoch droben steht ein ernster Ton,

dem lauschen tausend Jahre schon,
und werden tausend Jahre lauschen.
Und immer dieses starke, donnerdunkle Rauschen.

„Der Dichter ist der Merlin, verloren in der Natur, sie zu enträtseln“ — dies Wort Hilles könnte als Motto über dem „Myrddhin“ stehen. Er ist die Dichtung eines Mystikers und Romantikers. „Mich deucht,“ hat er einmal in den „Sozialisten“ gesagt, „ich könnte das Weltgeheimnis oft sehen.“ Aber er sieht es, ein echter Mystiker, wie im Traum, in immer neuer Gestalt, immer wieder entschwindend und erscheinend. Und der reine Ausdruck dieser Art zu schauen, im „weisen Rausche“ zu schauen, wie er Mystik definiert hat, ist seine ganze Kunst.

Julius Hart über seine Kunst

„Sie verknüpft und entwickelt nicht viel,“ so hat Julius Hart Hilles Kunst gedeutet, „sie erklärt zu wenig und organisiert nicht, faßt nicht willenkräftig zusammen. Sie blickt fast nur in sich und sieht kaum um sich. Ein Bild taucht auf und verschwindet wieder, ein anderes verdrängt es, und die Vorstellungen kommen oft und gehen, wie Traumschatten und Gespenster, für die es keine Türen und Wände gibt... Sie ist keine Kunst der Ordnungen und Kompositionen, der Pläne und Regeln, aber voll heimlicher unfaßbarer Suggestionen, unmittelbarer Sinnlichkeiten, reinen Sehens und Fühlens. Der Verstand faßt nicht immer sofort, woher der Dichter kommt und wohin er will, welche ganz persönlichen Erinnerungen gerade in ihm auftauchen, und wie die Bilder und Worte miteinander verknüpft werden sollen. Doch die Seele vernimmt das Klingen und Tönen einer anderen Menschenseele, ein Raunen und Flüstern schwingender Saiten, aus oft bizarren Wortbildern, launisch phantastischen Farben, einer hin und her springenden packenden Gleichnissprache, hart nebeneinander gesetzten Lauten, zerhackten Sätzen weben sich Gefühle und Gestalten, die gerade durch ihr Fließendes, durch ihr Grenzenloses, halb Unbestimmtes jene Stimmung des Unendlichen, des in der Natur und in der Welt ertrunkenen Wesens in uns auslösen, in dem der Dichter mit seinen tiefsten Wurzeln ruhte, seine letzte Heimat der Ruhe fand.“



Hilles letzte Postkarte an seinen Bruder

Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, aus **Peter Hille**, Gesammelte Werke hrsg. von seinen Freunden
Eingeleitet von **Julius Hart**

Peter Hille

Ein solcher Dichter neigt zum Aphorismus, zur Skizze und zum meist kurzen lyrischen Gedichte. Diese umfassen denn auch zwei Bände der „Gesammelten Aphorismen Werke". Als ein Romantiker hat Hille immer wieder den Aphorismus gepriesen. Wie ihm die Religion das Letzte, Höchste ist, „der Gedanken höchste Spitze, Gipfelgegend", so ist der Aphorismus ihr Ausdruck, die Ahnung der Weg zu ihr. Bei manchen seiner Aphorismen glaubt man Novalis zu lesen, so wenn Hille den Wald den Morgentraum der Erde, wenn er das Wachsen des Grases ein Denken, das Klima nur ein Temperament der Erde nennt, wenn er sagt: „Dichtung ist die Mathematik der Wirklichkeit." Auch Novalis hätte das Klavier ein klingend Veilchen, den Schweiß die Träne der Arbeit, die Welt eine Dichtung in Taten nennen können. Viel Schalkhaftigkeit, viel Satire, Ironie und Witz sprechen aus Hilles Aphorismen. Der Individualist prägt das herrliche Wort: „Vox populi — das wollen wir Gott denn doch nicht antun." Der Kritiker der Dichtung der Gegenwart nennt sie treffend „Vivisektion". Und prachtvoll sind die kurzen Schlagworte, mit denen er tote und lebende Dichter charakterisieren konnte. So ist ihm Wieland der „Magister der Venus", Goethe „das wache Selbst", Hölderlin „so ein hellenischer Mönch", Gerhart Hauptmann „der Rübezahl im Armenhause", Max Halbe ein „dramatisch geheiztes Idyll".

Liebe und Leidenschaft zum Wort

Wie alle Aphoristen hat auch Hille die Liebe zum einzelnen Wort. Eine ausgesprochene Liebe. „Echte Dichter", sagt er einmal, „kennen nur *eine* Leidenschaft: die des Wortes." Er schwelgt in eigenartigen Vergleichen und Wortbildungen. Die Stimme Gottfried Kellers erinnert ihn an eine „bescheidene Silberdistel", er kennt eine „blütenübertrampelnde Lust", einen „zupressendichten Schlaf", „edelkrause Wipfel", das Ewig-Weibliche ist ihm „lugüberduftet", die „heiße hungernde Luft" ist ihm „ganz durchzottet", die Augen sind ihm „schwerlallende Farbenkelchgeschwister".

Lyrik

Mit dem allen ist die Sprachkunst auch seiner Lyrik und lyrischen oder lyrisch-epischen Prosaskizzen schon gekennzeichnet. Nie ist Hille eintönig. Er kann rhythmisch zerhackt sein und rhythmisch fließend, spitz und melodiös. Er kann in hymnischer Prosa ebenso Sophokles vor seinen Richtern sich verteidigen lassen, wie die Burleske von Goliath, dem Wiederauferstandenen, schreiben. Er kann in einem Hymnus die Dummheit parodistisch feiern und ihr ein Eselchen, „ihr mildes, sanftes, ohrenaufsteigendes Lieblingstier" weihen. Am liebsten aber verweilt er in der Natur und bei den Menschen, die am meisten Naturseelen, am meisten Traumtrieb, Ahnung sind, bei denen Gefühle sich erst entfalten wollen, bei den Kindern, den Mädchen, den Bräuten. Der Braut- und Kinderlose spinnt um sie seine zartesten Worte, hüllt um sie seine weichsten, schimmerndsten Wolken, wenn er ein Gedicht wie die „Brautseele", wie „Kind" schreibt.

Süßer Schwindel schlägt hinüber,
heiße Blicke gehen über,
und ein neues Leben rinnt.
Unserer Liebe starke Wonnen
sammelt ein als starke Sonnen
in den Himmel seiner Augen
unser Kind.

Hille hat sich zeitlebens selbst als ein großes Kind gefühlt, ein „Kind, das immer eigene Wege gehen will, immer ein wenig verkehrt. Und bang vor Dunkel". „Ich bin", so bekannte er mit seiner Sappho, „am aller-aller-

allermeisten Kind auf allen Erden.... Das Kind ist am allermeisten in mir gewachsen, und Glut unbändigen Saftes und feinfarbene Begehrlichkeit nach aller Welt." Peter Hille

2. Christian Morgenstern

Das eine Gesicht: „Ich habe die Welt zu Flugsand zerdacht,
Doch konnt ich das Kind in mir nicht töten,
so hab' ich es endlich kaum weiter gebracht
als zum Schnitzen von Weidenflöten.

Es gibt ein ganzes Heer von Dingen,
die alle singen wollen, singen.
Was Wunder, wenn solch heil'ger Sache
ich mich, als Mensch, zum Anwalt mache."
„Epigramme u. Sprüche": „Ad ‚Galgenlieder' usw."

Das andere Gesicht: „Nun wohne *DU* darin,
In diesem leeren Hause,
aus dem der Welt Gebrause
herausfloh und dahin.

Was ist nun noch mein Sinn, —
Als daß auf eine Pause
ich einzig *DEINE* Klause,
mein Grund und Ursprung bin!"
„Wir fanden einen Pfad."

Einheit der zwei: „Ihr seid von hier, ich bin von dort."
„Stufen": „In memoriam."

Herkunft und Wesensart

Als Sohn und Enkel von Künstlern, deutschen Landschaftern von Ruf, wächst Christian Morgenstern (geb. 1871 zu München) heran: ein Mensch, der mit dem geistigen Erbteil der Bestimmung zum Künstler auch das leibliche Erbteil der Bestimmung zu frühem Tode empfangen hatte, zu dem Bitteren verurteilt, sich immer „sagen zu müssen, daß man zwischen fünfunddreißig und fünfundvierzig zu erledigen hat, was man zwischen fünfundvierzig und sechzig hätte sollen erledigen können". Ein Geistiger in ungeistiger Zeit, der zunächst mit Humor und Phantastik, die die Kunst als Spiel nimmt, sich wehrt; ein Geistiger, dessen Hang zum Gedanklichen und schwerer Grüblerernst am Verse sich klar ringen, eine sich langsam entwickelnde, mit Melodie sich füllende Formensprache gewinnen; ein Geistiger, der nach dunklen Jahren schwermütigen Lächelns in seiner letzten Lebenszeit zu unirdischen Höhen entschwebt. Als er — einer der letzten wahren deutschen Christen — 1914 in Meran an der Schwindsucht stirbt, ist er schon jahrelang ein Verklärter, hat er sich zu dem geläutert, was seine Eltern unbewußt vielleicht als sein letztes Ziel bestimmten, indem sie ihn „Christian" nannten.

Phantast und Humorist

Horatius travestitus

Früher erscheint, wird fertig und auch bekannt der Phantast und Humorist. Er tritt zuerst hervor mit dem „Studentenscherze" des „Horatius travestitus" (1897) und dem „Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen: In Phantas

Christian Morgenstern
In Phantas Schloß

Schloß" (1895). Nicht daß der Untertitel des frühesten Buches seine Welt erschöpfte: wir, die wir des Dichters Entwicklung kennen, horchen auf, wenn wir jetzt wieder das Hohelied mit dem Kehr- und Leitspruche: „Auf allen Sternen ist Liebe!" lesen. Aber im ganzen umschreibt der Untertitel doch sein Reich. Da zeichnet dieser Malersohn und -enkel mystisch-phantastische Landschaftsbilder und -bildchen. Sonne, Wolken, Mond regen etwa zu irgendeinem irdischen Vergleiche an, und der Vergleich ist meist der Keim einer himmlischen Szene. Als eine große glänzende Seifenblase erscheint der aufgehende Mond. Woher? Pan, der heitere Gott, der im Dickicht liegt, blies sie aus seinem Teiche, nun blickt er mit klopfendem Herzen und verhaltenem Atem ihr nach, wie sie „schimmernd vom Winde getragen, über die Lande, immer höher steigt, die zerbrechliche Kugel". Oder der Mond wird zu einem alten van Dyck: einem runden, gutmütigen Holländergesicht mit einer mächtigen, mühlensteinartigen, cremefarbenen Halskrause. Ein wenig erzwungen muten Bilder und Szenen manchmal an, gequält der Humor, farblos ist oft noch die Sprache. Einen eigenen echten Stil hat erst der Dichter der „Galgenlieder" (1905) und des „Palmström" (1910) gefunden.

Christian Morgenstern
Nach der Photographie in „Wir fanden einen Pfad". Neue Gedichte Verlag von R. Piper & Co. in München

Das Erscheinungsjahr der „Galgenlieder" ist nicht das Entstehungsjahr; wie die späteren Auflagen neue bringen, wie nach Morgensterns Tode zwei ganze Bändchen („Palma Kunkel", „Der Gingganz") diese Art Dichtungen vermehren, so gehen die frühesten Galgenlieder bis in die neunziger Jahre zurück, „entstanden für einen lustigen Kreis, der sich auf einem Ausflug nach Werder bei Potsdam, allwo noch heute ein sogenannter ‚Galgenberg' gezeigt wird, wie das so die Laune gibt, mit diesem Namen schmücken zu müssen meinte". Schon ihr Ton, ihre Rhythmik, ihr durch meist dunkle Laute erzieltes Klangbild wirkt zwingend. Hermann Hesse hat darauf hingewiesen, wie wundervoll hier ein „Ironiker mit der Technik spielt" und „an einigen unendlich formschönen Gedichten

Galgenlieder
Palma Kunkel
Der Gingganz

mit völlig verrücktem Inhalt" zeigt, „daß schöne Verse rein als solche große Wirkung tun können". Köstlich ist ihre „groteske" Komik, mancher Einfall wirkt wie eine Parodie auf irgendeinen modernen „tiefsinnigen" Dichter, ist aber doch nur Ausdruck einer reinen Freude am Grotesklustigen. Immer wieder hat Morgenstern schon zu seinen Lebzeiten betont, daß ihm nichts ferner gelegen habe als etwa mit dem „Gebet" eine Parodie auf Nietzsche, mit dem „ästhetischen Wiesel" eine auf Dehmel zu schreiben. Der Nachlaßband „Über die Galgenlieder" (1921) stellt diese Äußerungen zusammen. Die beiden ersten Leitsprüche zu dieser Würdigung sagen gedrängt dann nochmals, wie man diese freischwebenden Gebilde genießen soll:

Wenn ich die Welt durchs Prisma meines Witzes
fallen lasse — wievielmal ihr Bild
gebrochen wird — oft weiß ich selbst es kaum.

Erlösen sie nicht von Erdenschwere, diese ganz geistigen Gebilde?! Wer denkt an irgendeinen neuen Dichter, wenn er das Sonett „Die Priesterin" (aus späterer Zeit) hört:

Nachdenklich nickt im Dämmer die Pagode...
Daneben tritt aus ihres Hauses Pforte
T'ang-ku-ei-i, die Hüterin der Orte
vom krausen Leben und vom grausen Tode.

Aus ihrem Munde hängt die Mondschein-Ode
Tang-Wangs, des Kaisers, mit geblümter Borte,
in ihren Händen trägt sie eine Torte,
gekrönt von einer winzigen Kommode.

So wandelt sie die sieben ängstlich schmalen,
aus Flötenholz geschwungnen Tempelbrücken
zum Grabe des vom Mond erschlagnen Hundes —

und brockt den Kuchen in die Opferschalen —
und lockt den Mond, sich auf den Schrein zu bücken,
und reicht ihm ihr Gedicht gespitzten Mundes..."

Oder: ist sie nicht köstlich, die Geschichte vom Lattenzaun, dem man den Zwischenraum zwischen seinen Latten wegnimmt, oder vom Knie, das einsam durch die Welt geht, weil der Mann im Kriege „um und um" erschossen ward?! Oder die Mär vom Steinochs oder der Mitternachtsmaus. Oder die Szene, wo Perfekt und Imperfekt mit Sekt aufs Futurum anstoßen?! Ist sie nicht köstlich, die Zeile: „Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hießen." Oder das Prachtgespräch zwischen Erde und Würfel:

Ein Würfel sprach zu sich: „Ich bin
mir selbst nicht völlig zum Gewinn:
Denn meines Wesens sechste Seite,
und sei es auch Ein Auge bloß,
sieht immerdar, statt in die Weite,
der Erde ewig dunklen Schoß."

Als dies die Erde, drauf er ruhte,
vernommen, ward ihr schlimm zumute.
„Du Esel," sprach sie, „ich bin dunkel,
weil dein Gesäß mich just bedeckt!
Ich bin so licht wie ein Karfunkel,
sobald du dich hinweggefleckt."

Der Würfel, innerlichst beleidigt,
hat sich nicht weiter drauf verteidigt.

Christian Morgenstern

Es ist unsinnig, hier von „Unsinn" zu reden, Morgenstern würde auch zu Hesses Wort von „den Gedichten mit völlig verrücktem Inhalt" den Kopf geschüttelt haben. „Aus Geistigkeit" sind sie hervorgegangen. „Sie vermitteln," meint Morgenstern selbst,

Morgenstern über die Galgenlieder

„wenn ich hier selbst richtig sehe, dem gegenwärtigen Menschen vor allem eine gewisse — Entspannung. Von einer Zeit umfangen, die im wesentlichen von Gelehrten ihre Paro-

Einfarbige Nachbildung der mehrfarbigen Einbanddecke

len empfängt und demgemäß auf allen Seiten zur Sackgasse verurteilt ist, meint er vor solchen Versen gleichsam aufzuatmen, als in einer Atmosphäre, in der die erdrückende Schwere und Schwerfälligkeit des sogenannten physischen Plans, der heute mit dem ganzen bitteren Ernst einer gott- und geistlos gewordenen Epoche als die alleinige und alleinseligmachende Wirklichkeit dekretiert wird, heiter behoben, durchbrochen, ja mitunter völlig auf den Kopf gestellt zu sein scheint.

Christian Morgenstern

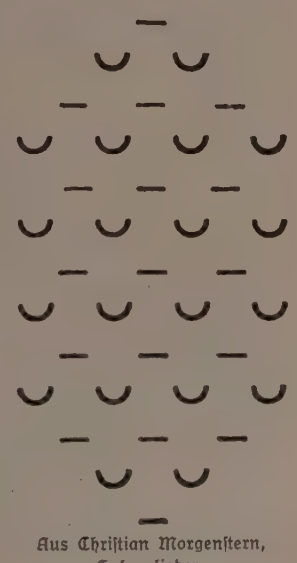
Außer dem aber, daß sie entspannen, machen sie zugleich Lust, ihre närrische, aber darum in sich nirgends unlogische, nirgends unkonkrete Welt geistig nachzuimprovisieren und locken damit die heute so beengte und zurückgedrängte Phantasie auf einen höchst erwünschten Tummelplatz."

„Darüber hinaus aber erfüllen sie", meint Michael Bauer, neben Friedrich Kayßler Morgensterns treuester Freund, „eine ähnliche Mission wie die niederen Weihen der eleusinischen Mysterien, die, ehe der Myste das Wesentliche und Dauernde der Welt kennenlernte, über den Unbestand und die Unwirklichkeit der Sinnendinge zu unterweisen hatten. Die Leichtigkeit und Freiheit, die uns die Galgenlieder gewähren, enthält damit allerdings zugleich die Verpflichtung, auch den Weg zu den höheren Weihen zu beschreiten. Wer ein Herz hat, das etwas von der auf der Menschheit liegenden Last spürt, den wird es ohnehin dazu treiben, und wer das Leben Christian Morgensterns im ganzen betrachtet, den wird es außerdem dahin locken".

Was von den „Galgenliedern" gilt, gilt ebenso von den Palmströmgedichten. Welch eine Verkennung, sie als „Persiflage auf den kritiklosen Literaten" einzuschachteln, in Palmström nichts zu sehen als die „fleischgewordene Nichtigkeit, der die Geste blasierter Erhabenheit gegeben" sei, der „immer zugleich lächerlich im Tun und bedeutend im Ausdruck" sei, als den wirklichkeitsfernen „Traumwüstling", dessen überreizte Phantasie den „Zusammenhang mit den Volksgenossen und also seinen natürlichen Lebensgrund überhaupt verloren" habe. Solchen Halbwahrheiten gegenüber kann ein unbefangener Deuter Morgenstern'scher Kunst nur dieses große Kind, das keiner Maus etwas zuleide tun kann, samt seinem Freunde von Korf (der nur des Reimes wegen ihn begleitet) in Schutz nehmen. Kann man den Kunstrichter spielen, wenn man diese Regenode aus dem Nachlaß liest:

Palmströmgedichte

Fisches Nachtgesang.



Palmström lobt das schlechte Wetter sehr,
denn dann ist auf Erden viel mehr Ruhe;
ganz von selbst beschränkt sich das Getue
und der Mensch geht würdiger einher.

Schon allein des Schirmes kleiner Himmel
wirkt symbolisch auf des Menschen Kern,
denn der wirkliche ist dem Gewimmel,
ach nicht ihm nur, leider noch recht fern.

Durch die Gassen oder im Gefilde
wandert Palmström wenn die Wolke fällt,
und erfreut sich an dem Menschenbilde,
das sich kosmo-logischer verhält.

Aus Christian Morgenstern, Galgenlieder

Christian Morgenstern

Der ernste Lyriker
Auf vielen Wegen
Ich und die Welt

Nietzsche war Morgensterns erstes Buch gewidmet. Und der Grübler, der in den ersten Sammlungen ernster Gedichte („Auf vielen Wegen", 1897; „Ich und die Welt", 1898) sich allzu begrifflich gab, hat keinen stärkeren Anreger gehabt. Und neben Nietzsche war es Ibsen, für dessen große Versdramen Morgenstern ein im ganzen formsicherer Übersetzer ward. Aber später verdrängt beider Einfluß der Lyriker Goethe. Man hört den Goethetón in solchen Versen, wie

„So mag sich wieder blinde Nacht
zum reinsten Morgen klären ..."

Ein Sommer
Und aber rundet sich ein Kranz

Morgenstern wird melodischer, gedrängter. Die überlangen Gedichte verschwinden in den späteren Büchern („Ein Sommer", 1899; „Und aber rundet sich ein Kranz", 1902). Schon im Sommerbuche stehen so stimmungsstarke Gedichte wie das Liebesgedicht:

Nebel lag überm Land,
und die Bäume rauschten so sacht,
da gab mir deine liebe Hand
ihr erstes süßes „Gutenacht",
und ich dann noch in den Nebel ging —
Und die Bäume wühlten in meinem Sinn —
Und ich bebte und redete vor mich hin —
Und mein Auge voll Tränen hing.

Oder wie das „Vöglein Schwermut":

Ein schwarzes Vöglein fliegt über die Welt,
das singt so todestraurig ...
Wer es hört, der hört nichts anderes mehr,
Wer es hört, der tut sich ein Leides an,
der mag keine Sonne mehr schauen.
Allmitternacht, Allmitternacht
ruht es sich aus auf dem Finger des Tods.
Der streichelt's leis und spricht ihm zu:
„Flieg, mein Vöglein! Flieg, mein Vöglein!"
Und wieder fliegt's flötend über die Welt.

Melancholie

Hier klingt schon die Lieblingsstimmung durch, die — Zeugnis bedeutungsvoller Wandlungsjahre im Leben Morgensterns — dann das nächste Gedichtbuch schon im Titel „Melancholie" (1906) festhält. Hier erschließt sich die reiche Welt eines innerlich gefestigten, gemütstiefen Künstlers, dessen Grundzug bei allem hellen lächelnden Leuchten der Augen ein schwermütiger Ernst ist, der weiß, daß der „Schauder" der Menschheit bestes Teil ist:

Jetzt bist du da, dann bist du dort.
Jetzt bist du nah, dann bist du fort.
Kannst du's fassen? Und über eine Zeit
gehen wir beide die Ewigkeit
dahin — dorthin. Und was blieb?
Komm, schließ die Augen, und hab' mich lieb!

Bewunderung erweckt die Sicherheit der sparsamen Kunsttechnik: oft erzielt Morgenstern durch nur einen bezeichnenden Ton, nur eine Bewegung, nur eine Farbe, in einem Gedicht von nur vier bis acht Versen von ebenso ausgeprägtem Rhythmus eine überwältigende Stimmung. Der Wunsch, den Morgenstern früher einmal ausgesprochen hatte, „seidene Verse zu fangen", hier ist er in Erfüllung gegangen. Es sind oft winzige Erlebnisse, Natureindrücke, und doch wird jedes, eine selige Stunde im Arm der Geliebten, ein Abendgang im Wald, ein Gewitter in der Ebene, eine Reiseerinnerung fast zum mythischen Symbol. Und schlichte Troststimmen klingen aus dem Büchlein und werden zu lieben Lebensgeleitern:

Bist du nie des Nachts durch Wald gegangen,
wo du deinen eignen Fuß nicht sahst?
Doch ein Wissen überwand dein Bangen:
Dich führt der Weg.

Hält dich Leid und Trübsal nie umfangen,
daß du zitterst, welchem Ziel du nahst?
Doch ein Wissen übermannt dein Bangen:
Dich führt dein Weg.

Dem Dichter dieser Troststimme war als Fünfunddreißigjährigem „Entscheidendes geworden". Morgenstern hatte sich im Winter 1905 auf 1906 zum Mystiker gewandelt. Nicht aus Verachtung der Wissenschaft! Er liebte sie und haßte alle Schwarmgeisterei. Auch für ihn lebt nur der Erkennende. Aber Wissenschaft war ihm „eine seltene wunderbare Blume auf dem Boden des Mysteriums", ja selbst Mysterium, und im Range begrenzt: nichts als „eine Episode der Religion. Und nicht einmal eine wesentliche". In solchem Sinne hatten sich ihm „Natur und Mensch" mit den Worten seiner „autobiographischen Notiz" „endgültig vergeistigt". Er begann sich von der Erde zu heben, die Notwendigkeit des „Stirb und Werde" war ihm aufgegangen: „Wenn ich heute", schrieb er in sein Tagebuch, „stürbe, glaube ich alt genug geworden zu sein. Ich bin dann wenigstens alt genug geworden, um sterben zu können." Zwei geistige Führer hatte er bisher gehabt: Neben den leidenschaftlich geliebten Nietzsche, den „eigentlichen Bildner seiner suchenden Seele", war 1901 Paul de Lagarde getreten. Seine „Deutschen Schriften" hatten Morgensterns Innerstes durchwühlt: Paul de Lagarde war ihm „als der zweite maßgebende Deutsche der letzten Jahrzehnte" erschienen. Jetzt schließt sich ihm mit dem Evangelium nach Johannes das wahre geistige Christentum auf: in einem neuen Gedichtbande hält der Dichter „Einkehr" (1910). Neben seidenen Versen im Tone der „Melancholie" enthüllen erdenferne, himmelreine die Lehre von dem Einen (Aus einem Christus-Zyklus), und die von der nötigen Wiedergeburt jedes Ich, das Geist ist vom Geist:

Entscheidende Wandlung

Einkehr

Den Kelch der Ewigkeit am Munde,
was sorgst du der verlornen Stunde!
Empfandst du nur ein einzig Mal: Ich Bin; —
so gibst du stumm wohl auch ein Leben hin.

Ein Einsamer sieht von einem geistigen Hochgebirge aus „die Menschen klein, den Menschen groß". Ganz fern klingt aus dem grenzenlosen Raume erschütternd einmal ein letztes Bangen nach der bunten Welt:

O bunte Welt,
was schillerst du mir her!
Auf mich gestellt,
bedarf ich dein nicht mehr.

Nicht mehr? Und doch,
wie bangt mich oft nach dir...
Zu innig noch
verschlingt sich Dort und Hier.

Morgenstern hat einmal für die Geschichte seiner Seele das geistige Bild des Grals gewählt, der Stiel, Schale, Blut ist. „Stiel: Weltliche Periode (Nietzsche), beendet durch innere Krankheit. Schale: Öffnung durch Johanneisches. Blut: Erfüllung." 1908 findet er das, was er als Erfüllung empfand: Der Einsame, der nur sich spiegelte, findet die Gefährten, den neuen Menschen, die Frau, die neue Gemeinschaft, und damit das Leben jenseits dieser Welt und doch in ihr. Der von Morgenstern noch fertiggestellte, aber erst nach seinem Tode erschienene Gedichtband „Wir fanden einen Pfad" (1914) gibt davon Kunde. Der schmerzlich stöhnte:

Wir fanden einen Pfad! Die drei Perioden

Die zur Wahrheit wandern,
wandern allein,
keiner kann dem andern
Wegbruder sein.

Eine Spanne gehn wir,
scheint es, im Chor...
bis zuletzt sich, sehn wir,
jeder verlor.

Selbst der Liebste ringet
irgendwo fern;
doch wer's ganz vollbringet,
siegt sich zum Stern,

schafft, sein selbst Durchchrister,
Neugottesgrund —
und ihn grüßt Geschwister
Ewiger Bund.

findet nun den Gefährten, den „Andern", und den „Pfad":

Ich hatte mich im Hochgebirg verstiegen.
Die Felsenwelt um mich, sie war wohl schön;
doch konnt ich keinen Ausweg mir ersiegen,
noch einen Aufgang nach den lichten Höhn.

Da traf ich Dich, in ärgster Not: den Andern!
Mit Dir vereint, gewann ich frischen Mut.
Von neuem hob ich an, mit Dir, zu wandern,
und siehe da: das Schicksal war uns gut.

Wir fanden einen Pfad, der klar und einsam
empor sich zog, bis, wo ein Tempel stand.
Der Steig war steil, doch wagten wir's gemeinsam...
Und heut noch helfen wir uns, Hand in Hand.

Mag sein, wir stehn an unsres Lebens Ende
noch unterm Ziel, — genug, der Weg ist klar!
Daß wir uns trafen, war die große Wende.
Aus zwei Verirrten ward ein wissend Paar.

„Der Andre", so erläutert die autobiographische Notiz vom Jahre 1913, „war Sie, die mein Leben fortan teilte; der Pfad war der Weg theosophisch-anthroposophischer Erkenntnisse, wie sie uns heute, in einziger Weise, durch Rudolf Steiner vermittelt werden. In dieser Persönlichkeit lebt ein großer spiritueller Forscher ‚ein ganz dem Dienste der Wahrheit gewidmetes Leben' vor uns und für uns dar. Vor ihm darf auch der Unabhängigste sich von neuem besinnen und revidieren, vor ihm hat dies jedenfalls der getan, der immer am liebsten dem Worte nachleben wollte: — Vitam impendere vero." Rudolf Steiner, dem Morgenstern die sinnvolle Bindung des jenseitigen höheren Lebens an das diesseitige durch eine neue Gemeinschaft in Liebe „sich Gebender und Nehmender" verdankte, ist denn auch dieser letzte Gedichtband gewidmet. Es sind Gedichte eines Verklärten, vor deren „heiligen" Tönen, wie etwa Lissauer bekannte, Kritik nur stumm werden kann. Vermächtnisworte eines Gottsuchers, der noch einmal den Weg seiner Wiedergeburt überdenkt:

Ich bin aus Gott wie alles Sein geboren,
ich geh im Gott mit allem Mein zu sterben,
ich kehre heim, o Gott, als Dein zu leben.

Erst wurde ich aus Deinem Ich gegeben,
dann galt es dies Gegebne zu erwerben,
Dir als ein Du es Brust an Brust zu heben.

Da wollte Stolz es mittendrin verderben,
und es ward Dir, und Du warst ihm verloren...
Bis daß Du übermächtig mich beschworen.

Da ward ich Dir zum andernmal geboren:
denn ich verstand zum erstenmal zu sterben,
denn ich empfand zum erstenmal zu leben.

Vermächtnisworte eines Unirdischen, der noch einmal des Angelus Silesius „Mensch, werde wesentlich!" verkündet:

Bedenke, Freund, was wir zusammen sprachen.
War's wert, daß wir den Bann des Schweigens brachen,
um solche Nichtigkeiten auszutauschen?

So schwätzen wohl zwei Vögel miteinander,
derweil in unabkässigem Gewander
des Stromes strenge Wogen meerwärts rauschen.

Erwacht in dir nicht ein Gefühl der Leere,
erwägst du, wie so auftut Jahre, Jahre
nichts als Geschwätz aus dir sich und dem andern,

indessen nach der Gottheit Schoß und Meere
der Geistesweisheit sternenspiegelklare
Gewässer ruhlos und gewaltig wandern?

Vermächtnisworte des Künders eines sinnvollen Stufenreiches alles Seienden, in dem jeder liebevoll Gebender und dankend Nehmender ist, wie in der „Fußwaschung":

Ich danke dir, du stummer Stein,
und neige mich zu dir hernieder:
Ich schulde dir mein Pflanzensein.

Ich danke euch, ihr Grund und Flor,
und bücke mich zu euch hernieder:
Ihr halft zum Tiere mir empor.

Ich danke euch, Stein, Kraut und Tier,
und beuge mich zu euch hernieder:
Ihr halft mir alle drei zu Mir.

Wir danken dir, du Menschenkind,
und lassen fromm uns vor dir nieder:
weil dadurch, daß du bist, wir sind.

Es dankt aus aller Gottheit Ein-
und aller Gottheit Vielfalt wieder.
In Dank verschlingt sich alles Sein.

Abschiedsworte eines sterbend verklärten Liebenden, der noch einmal die ganze Welt umarmt:

Ich habe den *MENSCHEN* gesehn in seiner tiefsten Gestalt,
ich kenne die Welt bis auf den Grundgehalt.

Ich weiß, daß Liebe, Liebe ihr tiefster Sinn,
und daß ich da, um immer mehr zu lieben, bin.

Ich breite die Arme aus, wie *ER* getan,
ich möchte die ganze Welt, wie *ER*, umfahn.

Christian Morgenstern
Stufen
Epigramme und Sprüche

Dies Bild eines seltenen Menschen, der wieder an unsere Zeit glauben läßt, bestätigen dann die unersetzlichen Nachlaßbände „Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen", 1918, und „Epigramme und Sprüche", 1920. Sie schließen — besonders der umfangreiche Band der „Stufen" — Morgensterns ganze Gedankenwelt auf, geben das Entwicklungsbild einer künstlerisch und menschlich gleich bedeutungsvollen, gleich liebenswerten Persönlichkeit, zeichnen einen der wenigen ganz reinen Menschen, einen tiefreligiösen Sucher, den Christusgläubigsten einer ungläubigen Zeit, ein mahnendes Gewissen in tauben, leeren Tagen. Zum letzten Male grüßt uns ein Menschen- und Gottesfreund, der liebevoll verstehend bekannte:

Nur wer den Menschen liebt, wird ihn verstehn,
wer ihn verachtet, ihn nicht einmal — sehn.

und der doch menschenfern, gottnahe schon fast nicht mehr unter uns lebte, dessen Sehnsucht im überirdischen heimisch war, der lange schon vor seinem Tode an der Pforte des Todes um Eingang bat:

Wer Lebendiges will verstehn,
muß ins Land des Todes gehn.

Wie wenige neuere ähnliche Bücher gibt es, die, wie die Morgensterns, mit oft nur drei, vier Zeilen tagelangem Denken und Träumen, jahrelangem Sehnen Raum, Tiefe und Ruhe geben! Hier sind wirklich Brücken

Dich zum All-Tag hinzutragen.
aus dem Alltag hergeschlagen

Titelzeichnung
von
Hans Wildermann
nach einem Entwurf
Christian Morgensterns
als
Bild seines Lebens

Stiel: Weltliche Periode (Nietzsche) beendet durch innere Krankheit.
Schale: Öffnung durch Johanneisches.
Blut: Erfüllung

3. Alfred Mombert

Mich aber drängt es,
mit weiten Schritten über den Wolken
fortzuwandern ins Nie-Betretene.

„Die Blüte des Chaos."

Wo — wo bin ich gewesen all mein Leben? —
Ich neige das Haupt, ich lächle, ich bin im Traum.

„Der Glühende."

O Welt, wie bist du ganz schwermütig!
Wie ist alles unausſinnbar,
und ganz verborgen.
Hinter Welten öffnen sich neue Welten.
Wir kreisen ewig um dunkle Zentren;
trügen wir nicht des Helden Bild —
wir zergingen im Grausig-Formlosen.
Schwermütige Last,
O Welt!

O Welt, wie bist du ganz selig!
Glück schäumt
über alle Säulen.
O Welt, in meinem Glück bist du ein Pünktlein,
das kinderselig trillert und tanzt.
Ahnest du mein Glück,
O Welt? —

„Aeon der Weltgesuchte."

Würdigung von 1910

Die Ehrlichkeit verlangt, daß ich zunächst die Würdigung hersetze, die ich vor fünfzehn Jahren (1910) schrieb:

Alfred Mombert (geboren 1872 in Karlsruhe) gehört für mich zu jenen Dichtern, die mit ihrer Fülle eigenartiger neuer Eindrücke, neuer wirrer Gefühle zunächst und immer wieder den verwirrten Verstand reizen, das Rätsel einer ihm fremden, aber ihn fesselnden Kunst zu lösen. Solche Dichter können begeistern und quälen, ärgern und entzücken: immer regen sie an. Sie sind leicht zu verkennen, und es ist darum besser, die Geschichte der wechselnden Wirkung zu erzählen, besser die eigenen Eindrücke zu bekennen, die man im Laufe der Jahre empfing, als den immer gewagten und immer anmaßenden Versuch zu machen, zu urteilen, „wie man einst urteilen wird".

Als Student hörte ich zuerst von einem heimlichen Lyriker den Namen Mombert. Er sprach den Namen aus mit jenem Schmecken der Silben, mit dem man im Laut ein Symbol für etwas ganz Kostbares genießt, und bekam dabei feuchten Glanz in die Augen. Nach einem Schweigen der Verehrung, einer echten Verehrung, begann er dies Gedicht:

Die Seele schwimmt.
Die Seele schwimmt im Dämmerwald.
Voran, mein Führer! voran, du schöner Knabe!
Die Seele schwimmt im Dämmerwald.

Drin jeder Mensch hat seinen Baum;
ein überwuchert träumend Angesicht.

Sie flutet um Jeden, flutet durch Jeden,
dort ein Birkenstamm, dort ein Eibestamm,
vielfach Zucken, Rauschen,
die Seele schwimmt im Dämmerwald.

Und nun sie so die Einzelnen erflutet,
dehnt sie sich mächtig — überflutet
alle mit e i n e m Wonnemeer!
Und hebt sie in sich stolz zum Sterneraum.

Und dann ein zweites:

Nun beugt die Nacht sich singend über mich.
Ich ward erwählter Liebling der Natur,
den sie zum Opfer bringt.
In einer Barke liegend,
den blauen Strom hinab durch grüne Landschaft,
die Sonnenseele über mir, Fahnen
am Ufer, tönt Musik, und Festtagmenschen —
o Seele! volles, volles Leben!
Einem schäumenden Silberwasserstrudel treib' ich zu.
Stolze Klippen! jubelnd grüßt euch
das reichste Herz! seid würdig,
schmettert kühn hinab.

Und der Zufall, den man die Duplizität der Fälle heißt, wollte es, daß ich kurz darauf in einem der letzten Hefte der „Gesellschaft" zwei Würdigungen Momberts las. „Lauter Torsi. Torsi eines Riesen" schloß der eine, der andere: „Aus Letztem kommend, eine Kunde vom großen Urgeist — seit Michelangelo zum ersten Male wieder!" Das wirkte. Denn ich war damals zweiundzwanzig Jahre, voll Sehnsucht nach Größe und ganz ohne Erfahrung und Ahnung des großen Superlativismus im Vergöttern und Verdammen.

Tag und Nacht

„Tag und Nacht" (1894) war das erste Buch, das ich las. Ich fand zunächst nicht Michelangelo, aber Anklänge an Heine, im leichteren wie im ernsteren Liede. Ein schlichtes Gedicht prägte sich mir ein, der „Spaziergang":

„Sie wandeln durch des Gartens Grün.
Vögel singen und Blumen blühn.

Ein blasser Mann und ein stilles Kind.
Sie schlürfen durstig den Frühlingswind.

Und der Knabe bleibt verwundert stehn:
‚Ich glaub', ich kann die Mutter sehn.'

Sie starren in das junge Grün...
Vögel singen und Blumen blühn."

Eine tiefe Melancholie strömte aus dem Buche auf mich über. Fremde, ängstigende Gesichte und Träume tauchten auf. Ein Grübler rang tastend nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Glühende

Ich las dann das Richard Dehmel gewidmete „Gedichtwerk": „Der Glühende" (1896). Die neue Form, der neue Stil, der neue Inhalt war hier gefunden. Bis auf ein paar Ausnahmen ist die Strophenform aufgegeben. Der Rhythmus wechselte mit jedem Gedanken und Bilde, der Reim fehlte oder war nur ein seltener, um so kostbarerer Schmuck. Eine Form war entdeckt, wie sie zwei Jahre später erst Arno Holz proklamieren sollte. Der Titel sagte wirklich nicht zuviel: Glut war der Inhalt der Gedichte. Schon die Einleitungsverse: „Meer im Sturm mein ganzes Sein. Majestätisch Ruhn

An Mombert

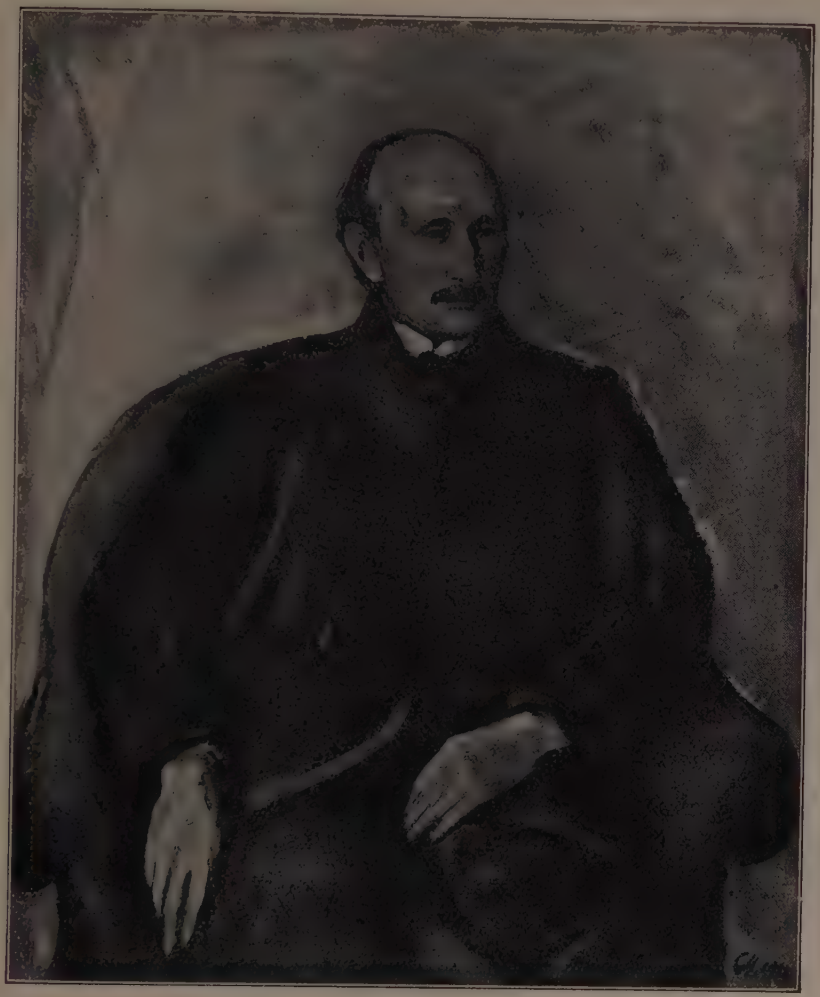
Widmungsblatt von **Ludwig Meidner**

Aus „Junge Kunst"

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Alfred Mombert

Hofphotograph **E. Gottmann** in Heidelberg (vor 1911



Signet des
Insel-Verlags Leipzig
gezeichnet von
Peter Behrens 1899

Alfred Mombert

Nach dem Bildnis von **Karl Hofer**

Mit Genehmigung des Insel-Verlags
in Leipzig, in dem sämtliche Dichtungen
Momberts erschienen sind.

Signet des
Insel-Verlags Leipzig
gezeichnet von
Eric Gill 1907

meine seltenen Glücke" verrieten ein auf Fortissimo gestimmtes Temperament. Der Dichter fühlt die Sonne zucken, sich bäumen, sich winden, in Qual schimmern. Er fühlt am heißen weißen Mittag das wilde Licht toben, fressen und nach neuem Fraß brüllen, die Stunden sich zerschmettern. Er ist „selig in wildem Dolchglanz". Sein Mund ist schmerzverzerrt: blutige, wollüstige Wünsche kommen: „Wünsche von Schönheit, Blut und Schmerz". Von schönen Engeln möchte er Blut rieseln sehen, nackter Leiber wird wollüstig gedacht, auch des eigenen „fleischtrunken". Einmal sieht er „himmelaufbäumende Menschenleiber aufgesprungen in rasender Feuerliebe überm Lager", ein andermal formt er ein prächtiges Bild: jauchzend trägt er im Gewitter ein nacktes, von Blitzen umbrandetes Weib über das Gebirge. Die Visionen wechseln wie im Traum, die Bilder gehen wie im Traum ineinander über. Oft fehlen die logischen Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Versreihen, in die ein Geschehen verteilt ist. Manche Gedichte wirkten auf mich wie ein Versuch, das Dunkle, Schwere, Lastende, Übergroße mancher Träume in Worte zu fassen oder durch Worte sich von ihm, es gleichsam beschwörend, zu befreien; andere wieder wirkten wie ein Versuch, das Märchenland der Träume zum dauernden Besitz, zur dauernden Gegenwart zu machen. In weißbeschneiten Pelzen treten Männer in das dunkle Zimmer des Dichters, „schütteln sich und murmeln sich ins Ohr: ‚Es ist kalt' ..." Währenddem aber lebt des Dichters Geist „in goldenen Sonnenlanden", „tanzt auf grünen Teppichen einher" und „schaut von Palmenkronen blaue Meere", und es „umirren, umwirren, umschwirren" ihn „viele Vögel, rote, gelbe, grüne". Der Traum ist Momberts wahre Heimat:

Überm Bach drüben im feuchten Nebelweidengrund,
stille Menschen seh' ich kommen und gehn, eine Hütte — ich bin wie im Traum!
Wo — wo bin ich gewesen, all' mein Leben? —
Ich neige das Haupt, ich lächle, ich bin in Traum.

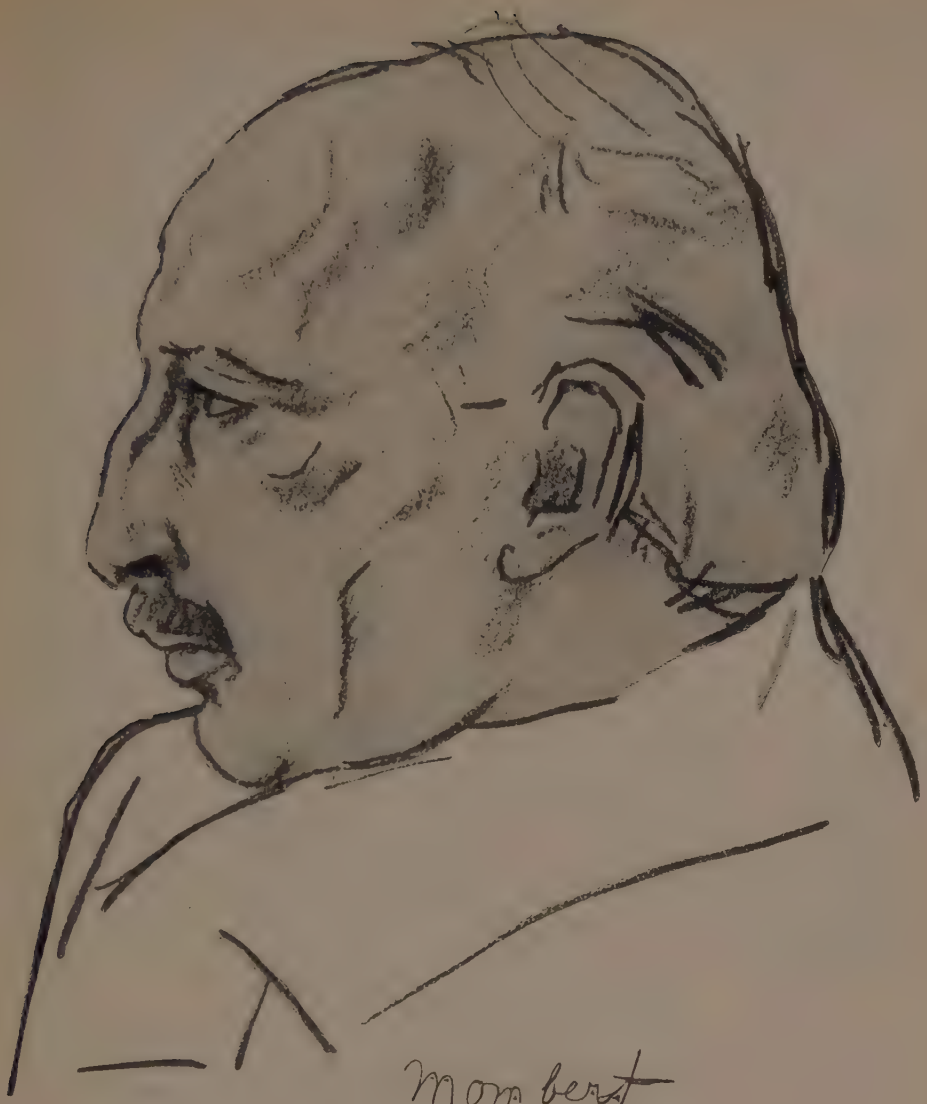
Im Traum ist er „groß und glücklich". Da drücken schöne weiche Menschen ihm warm die Hand und schreiten mit reicherer Seele wieder leise von hinnen. Er aber bleibt in seiner „Tiefeinsamkeit", die ihn, wie jeden Träumer, nie verläßt, die ihm „jedes heitre Menschenfest" verwehrt. Dem „Ewigen" ist sein Geist fast immer zugewandt; leider fast immer, war ich versucht zu denken, wenn ich, inmitten von Gedichten, die mit dem Gestaltlosen rangen, ein schönes, aus rein persönlichen irdischen Erfahrungen kommendes Gedicht las:

Seit dem Morgen, da ich das Mädchen zum erstenmal küßte
in Frost und Schauer die eckige Stirn berührte,
es war sein erster Kuß und war mein tausendster,
seit dem Morgen wollte mir kein klingender Reim behagen,
kein prunkhaft Wort, kein kunstreich tänzelnd Spiel,
meine Seele war schlicht und ernst worden,
die großen keuschen Mädchenaugen ruhten über mir.

Die Schöpfung Der Denker

„Die Schöpfung" (1897), den „Denker" (1901) las ich dann. Ich fand das selige Kind im Schoße des urewigen Vaters zunächst selbst zum Schöpfer der Welt gewandelt. Das Blutige der Phantasie und das Wollüstige war da gemildert, das Gigantisch-Verschwommene der Phantasie gesteigert. Weiter weg war der Dichter vom Irdischen gegangen: Dem Sternbild Orion war der „Denker" geweiht, und in der „Schöpfung" standen die Worte:

Sonne und Mond sind mein einziger Verkehr.
Vielleicht noch das Feuer, vielleicht noch das Meer.



Aus „Fünfundneunzig Köpfe". Von **Emil Orlik**
Verlag Neue Kunsthandlung in Berlin

Alfred Mombert

Gebirge, Meere, Erden, Sonnen werden geformt, Weltpläne werden entworfen. Dem Schöpfer entgleitet dann allmählich die Schöpfung, wie er „von schreienden Adlern bekreist", die Sonne in ihre goldenen Gassen hinausläßt. Es geschieht alles „sonder seinen Willen".

Ich liege: stiller Mann im Stillen.
Mich überrollt der Luftgeister Gespann,
es fängt ein neues weites Leben an.
Es hebt sich lächelnd die Erde aus den Fluten,
sie ist grün,
ihre seligen Kelche glühn,
mein Auge blickt und blickt,
wie zwischen lichten Birkenruten
eine Meise sich ihr Nestchen flickt.

Aus dem Schöpfer wird nun der in die Schöpfung Versunkene, ihr Deuter, ihr Denker, ihr Dichter. Er hat ins Finstre ein weißes Haus gezimmert. Er genießt mit einem Weibe paradiesische Tage. Visionen kommen: er sieht ein Schiff segeln, ganz Feuer, aus dem Feuer kommend, ins Feuer fahrend. Er sieht das Weltzepter auf dem Ozeane treiben, er sieht, wie ein Riese mit hochgehobener Brandfackel seine dunkle Steinhand nach ihm ausstreckt. Er sieht am fernen Strande ein funkelndes Tier: wenn es die Augen öffnet, flutet Licht über den Ozean. Aus dem Vorstellbaren geht es immer mehr ins Unvorstellbare hinein. Große Vögel tragen in langen Schnäbeln goldne Planeten. Aus des Dichters Seele fällt eine Sonne hinunter aufs Gebirge. Ein schwarzes Gebirge liegt quer über seinem Herzen. Er ist der Abgrund, in dem Sonne und Mond auf- und niedergehen. Er ist alles in einem, Vater, Sohn, Kind, Weib. Und es ging mir wie bei dem „Glühenden": Ich ward abgestoßen und angezogen, ergriffen von einzelnen, eine Fülle von Assoziationen weckenden Worten und Bildern. Ich weiß noch wie heute, wie mich das Motto des „Denkers" ergriff: „Quidquid feci, venit ex alto", wie mir es die Zeilen bestätigten:

Doch Meer und Mond, die sehnen sich nach mir,
wie ich nach ihnen grenzenlos begehre.

Und wie dankbar war ich dem Dichter, daß unter dem Gedichte

Jetzt sitze ich in weißbereiftem Land.
Das Tief-Ewige:
ich vergleich' es sinnend
der weißen Wolke
auf dem Haupte in meiner Hand.
Und da kommt das Tief-Ewige
so in meine Nähe — — !! — —

die Anmerkung stand: „Es war ein Blick. Ich fühlte mein Haar als eine auf mir ruhende weiße Wolke des Himmels. Und zugleich damit kam mir Das, wonach der Gedanke des Philosophen forscht, körperlich fühlbar nahe. Es war eine Erschütterung meines Lebens. — Ich weiß nicht, warum." Ich glaubte in diesem Satze den Schlüssel zu haben zum Reiche dieser Kunst. Und er erschloß mir viel, aber nicht alles. Ich stand wieder oft wie vor verschlossenen Türen.

Weitere Werke bis 1910 Die Blüte des Chaos

Auch Momberts weitere Werke bis heute, „Die Blüte des Chaos" (1905), „Der Sonne-Geist" (1905) und „Aeon der Welt-Gesuchte" (1907) haben mir

die Türen nicht ganz aufgetan. Ich ahnte ein überschwellendes Fühlen hinter feierlichen Priesterworten und Prophetenklängen, aber restlos den Sinn eines Gedichtes zu entziffern gelang mir selten. Ich sah einen Dichter für große Urgefühle große Ursymbole wählen wie Meer, Gebirge, Sonnen, Purpurglanz, Posaunenklänge. Ich hörte immer nur betonte Worte. Ich sah einen Dichter ohne Raumsinn, Zeitsinn schaffen, ich sah eine Kunst ohne vergleichende Maße. Alles ist gleich groß, unendlich, herrlich, ewig. Alles hat den gleichen starken Ton. Ich sah Bild durch Bild verdrängt. Und manches Gedicht kam mir vor wie das Chaos der Bilder, aus denen erst eine Dichtung wird, wie das Chaos der Gefühle vor der Schöpfung, wie ein Quirlen von Nebeln um eine große heroische Landschaft.

Umschlagzeichnung von E. R. Weiß

Und so, fast in der Stimmung einer leisen kühlen Abwehr, lese ich nun den Auswahlband „Der himmlische Zecher". Und bin wieder verwirrt. Das Bekannte gewinnt in neuer Anordnung neuen Sinn, enthüllt jetzt erst seine Schönheit. Ein Führer in die Mombertsche Kunst ist das Büchlein, ein besseres als alles, was über sie geschrieben ist. Für das nur Fühlbare kann man eben nicht mit Verstandesargumenten werben: es kann nur durch sich selbst sprechen. „Schlummervoll liebliche" Gedichte eröffnen das Buch. Es sind auch die darunter, die ich im „Denker" als die paradiesischen empfand. Ich komme von ihrer schlichten Schönheit nicht los, wehrlos gleich gegen die ersten drei Verse:

Ohne Leidenschaft, doch ganz in Liebe
komm ich zu dir und frage dich:
Willst du mich haben?

Wehrlos gegen das ganze Gedicht:

Ich sitze gern im Frühling, in tauigen Gärten,
wo ein Wind weht
über ein Blumenbeet.
Und kommt der greise Gärtner mir vorüber,
so red' ich gern mit ihm ein Viertelstündchen
von seinen Büschen und von seiner Erde;
ein Vogel singt im Baum.
Da reden wir, auch wir: was Menschen reden.
Und nehm' ich dann ein Blatt vom Baum
und leg' es dir auf deine große Hand,
so fühlst du das: du hast mein Herz.

Alfred Mombert

Auf solche Idyllen folgen Sehnsuchtsklänge nach der Heimat:

Ein Haus... Nur der Grille Stimme klang
in die stillen Bereiche:
Manchmal, eines Mädchens kühler Sang,
der wellengleiche.
Und ein Kind, ein Knabe lag tagelang
am zitternden Teiche.

Dann kommt der Abschied. Lebhafter werden die Rhythmen:

Es war zur Nacht, da ich ins Meerhorn stieß.
Es war zur Nacht, da ich zum Aufbruch blies.
Es war zur Nacht, da ich den Strand verließ.
Mein Boot lag in der Mondquelle.
Ich stand in vollendeter Helle.
Ich stand schlafähnlich starr auf silbernem Kies.

In der Ferne taucht des Dichters Reich auf, eine „Welt urgroßer Bilder", das Traumreich, auf das nichts besser paßt als ein Wort Peter Hilles: „Träume sind fremdartige Gegenden". Das Traumreich, das nichts anderes sein soll als eine immer neue Symbolisierung menschlicher Gefühle und Gedanken, des „Menschlich-Herrlich-Chaotischen". Und darein führen die späteren Gedichte. Sie sollen „unendliche Wonnen" verkünden. Hymnen schließen: ein großer Jubel ist das Ende:

Oh mein Menschen-Bruder — oh mein Erde-Bruder —:
Der Becher quoll über! —
Nun lieg' ich trunken zwischen Blumen:
Mitten im Himmel:
in dem Garten der Welt.

Im Anfang mußte ich mit, später nicht immer: die früheren Einwände kehrten wieder gegen einen Dichter, der nicht „Haupt und Hand", nur „Feuer, Glut und Brand" sein will. Aber in fast allen Gedichten war doch etwas, was mitriß, ich mochte wollen oder nicht. Am Inhalt lag das nicht nur. Das lag an der Form. Und über die Form Momberts wird man sich wohl früher einigen können, wie über seine Bilder- und Gedankenwelt. Man mag den kosmischen Schwärmer ablehnen, man wird in ihm den großen Künstler eines sich aus jedem Bilde und jedem neuen Gedanken neu schaffenden wechselnden Rhythmus anerkennen müssen, den Künstler, der ohne Doktrin weiter als Arno Holz kam. Mombert hat — und das ist kein Geringes — mehr Menschen feinhöriger, hellhöriger gemacht. — —

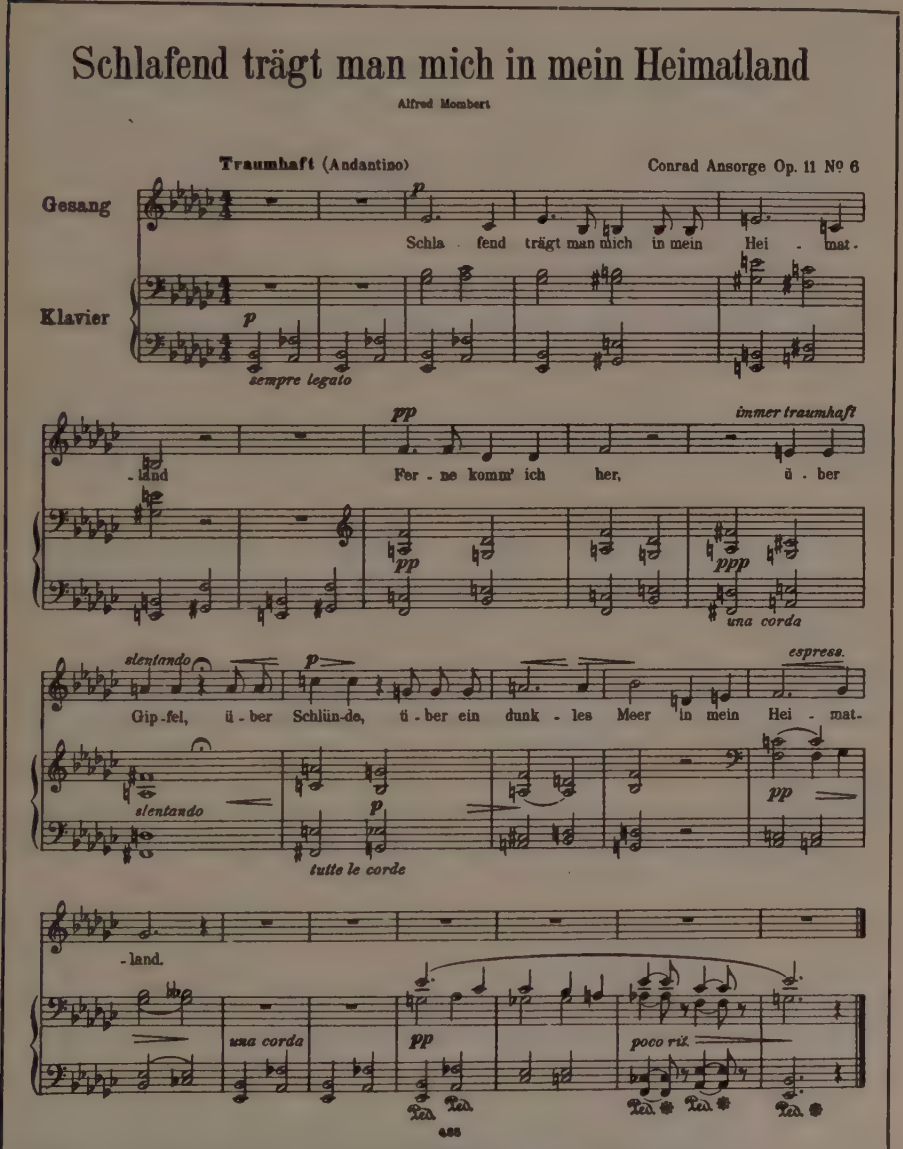
Würdigung von 1925

So schrieb ich vor fünfzehn Jahren. Aus gewandeltem Fühlen und gewandelter Einsicht würde ich heute andere, wichtigere Schlußfolgerungen ziehen. Zu kurz tut diese Geschichte der Wirkung das Erstlingswerk ab, zu wenig betont sie die musikalischen Werte der Mombertschen Kunst; zu einseitig technisch

Mombert der Dichterdenker

ist der Maßstab der Schlußsätze: zu technisch kleinlich für einen Dichterdenker, der nicht zu solchen sprechen will, die in seinen Werken „moderne Lyrik" und „moderne Dramatik" suchen, „sondern etwa den Geist flügelnd über den zertrümmerten Dichtungen eines Heraklit, eines Valentinus, und von Eleusis". Was ist für Mombert der Dichter? Ein in magischen Worten und Gleichnissen von der Weltbeseelung zeugender Mysteriensänger, ein Deuter des Welt- und Menschengeheimnisses in Bildern und Geschehnissen, ein Dichterdenker, der, wie

Heraklit, den Logos, die ordnende Weltkraft kennt, der, wie Valentinus, jener alexandrinische Dichterphilosoph, religiös-metaphysischen letzten Erkenntnissen ein dichterisches Körperkleid gibt, der, wie der Schöpfer der Mysterien von Eleusis, das Unfaßbar-Übersinnliche in einem geheimnisreich sinnlichen Weihespiel faßbar und fühlbar werden läßt. Zwei Leben führt solch ein Dichter, solch ein Mythenschöpfer — aber nur eines ist von Belang. Belanglos ist das



Mit Erlaubnis von Conrad Ansorge und des Dreililien-Verlags, Berlin

Alfred Mombert

äußere Leben, dies „Vielen gemeinsame heutige Europäer-Leben", dies Leben mit seinen Berufsverpflichtungen als Rechtsanwalt, seinen vielen, reichen, schönen Reisen durch Mittelmeerländer, seinem Eintauchen in „Kunst, Musik, Dichtung, Philosophie früher und später Zeit"; belangvoll ist allein das innere Leben, das mit seinen Kämpfen „um ein Geister-Reich, um ein Welt-Glück", um seinen Mythos eine neue Welt- und Menschensage darstellt, ein „einziges, überzeitlich-selig-freies, versenktes, erhobenes Sinnbild-Leben" — eines der reinsten Dichterleben dieser Zeit.

Sinn seiner Kunst

Was in diesem Dichterleben das letzte Jahrzehnt brachte, die „dramatische Trilogie" „Aeon" (1907 bis 1911) und die Gedicht-Werke „Der Held der Erde" (1918) und „Ataïr" (1925), das wirft neues Licht auf das frühere Werk; die beruhigteren, reiferen, geschlosseneren Schöpfungen des letzten Jahrzehnts erhellen die gärende, loh aufbrandende Bruchstückwelt der früheren: klar schießen die Teile zusammen; zutage liegt ihr bildendes Gesetz. In diesem neuen Lichte ist das früher gebrauchte Wort „kosmischer Schwärmer" eine irreführende Bezeichnung. Denn um den Menschen zu finden, ihn fühlend, denkend und deutend, ging Mombert ins Weltall. Mensch und Welt, Drinnen und Draußen, Subjekt und Objekt, Geist und Natur, das sind die Gedankenpaare, die in gleichnishaftem Bilden und Geschehen Mombert Gefühlserlebnis werden läßt. Letzten Endes ist diese Kunst Menschenheiligung und -verklärung, mit der Versinnbildlichung der Geist-, Freiheit- und Tatwerdung der Welt im Schöpfermenschen zugewandt dem großen Einzelnen, dem Führer, der trotz der irdischen Beschränkung auf diesen kleinen Planeten als Herrscher, Künstler oder Forscher ein Segler ist durch alle Räume: er, der bewußt gewordene Weltgeist, der Held der Erde, der ewige Mensch, der Sinn der Schöpfung — „Aeon der Weltgesuchte".

Der Aeon-Mythus

Auf den Sinnbildnamen Aeon (den Ewigen) zielt ein Jahrzehnt die bildende Sehnsucht Momberts; der ewige Mensch wird in einer dramatischen Trilogie — und nicht nur in ihr — der seelische Mittelpunkt eines neuen Mythus. Diese Aeontrilogie heischt entsprechend ihrer Bedeutung nicht nur als Hauptwerk Momberts, sondern als ein Hauptwerk auch unserer Zeit eine ausführliche Einführung. Mit Recht hat Momberts bester Deuter, hat der Dichter Friedrich Kurt Benndorf, der schon 1910 eine tiefsinnige Würdigung der Kunst Momberts gegeben hatte („Alfred Mombert. Der Dichter und Mystiker") 1917 der Aeontrilogie eine Buchwürdigung gewidmet („Der Aeon-Mythus von Mombert. Mit einer Beilage: Mombert: Geschichte meines Lebens"). Dem zweiten Teile dieser Schrift, „Gang und Auslegung des Geschehens", ist „gepflogene Zwiesprache mit dem Dichter zugute gekommen". Auf Benndorf Bezug nehmen, heißt zugleich Bezug nehmen auf die Absichten des Dichters.

Mit ihren drei Teilen eröffnet die Trilogie die Einsicht in „drei Bühnen innerer Zustände des Ich, deren wesentlichste sich als der kosmische, der metaphysische und der historische kennzeichnen lassen. Wir sind Kosmiker, weil wir uns als einheitliche Welt empfinden; wir sind Metaphysiker, weil wir uns ein Bild der Welt machen; wir sind Historiker, weil wir das Lebensgeschehen im Gedächtnis behalten und betrachten." Auf diese erste Grundformel bringt Benndorf klar die drei Dramen „Aeon der Weltgesuchte", „Aeon zwischen den Frauen", „Aeon vor Syrakus". Sie spiegeln mit dem „Erlebnis des Raumgefühls" „das Ich als Wesen im Raum", mit dem „Erlebnis des Zeitgefühls im metaphysischen Sinne" „das Ich als Wesen in der Zeit", mit dem „Erlebnis des Zeitgefühls im historischen Sinne" endlich „das

Ich als Wesen in der Geschichte". Das klingt gedanklich, unsinnlich, nüchtern; aber diese Dramen sind es nicht. Sie spiegeln übersinnliche Allgemeinerlebnisse nicht, indem sie gedanklich von ihnen reden lassen, sondern indem sie sie als Bild und Geschehen Gesang werden lassen, besonders das erste Drama, das Mombert selbst ein „sinfonisches" nennt. Aus dem reinsten Gefühl, dem musikalischen, geboren, wenden sie sich an das reinste Gefühl, das musikalische. Mit der Gnade eines neuen, immer wechselnden musikalischen Rhythmus enthüllen sie dem willig Fühlenden ihr letztes Seelengeheimnis.

Alfred Mombert

Ewige Welt begrenzt sich zu Form und Gestalt, wird in Aeon, dem ewigen Menschen, selbstbewußter Geist. Das geistige Ich „erkennt sich als Sammelpunkt der schaffenden Kräfte, die in den Elementen und im ganzen Weltall wirken, und die es als ein Ziel ‚suchen', und es erkennt sich als einen Kosmos, der immer am Rande des Chaos haust und von ihm bedroht ist". Dies das Thema des ersten Dramas, das Benndorf als „kosmische Menschheitgeschichte" bezeichnet hat: „Kräfte, Zustände, Seiten des Ich sowie Weltkräfte außer und gegenüber dem Ich verkörpern sich in Gestalten, Geistern und Stimmen." Das Wesentliche ist: dieses Drama ist Selbstdarstellung des geistigen Ich: „Während im zweiten und dritten Aeon-Drama Mit- und Gegenspieler neben dem Hauptspieler selbständig auftreten, sind im ersten alle Gestalten, Reden und Handlungen Ausdruck innerer Zustände und Vorgänge des einen Helden." Als Krieger ist dieser ewige Mensch geschaut, als gepanzerter Kämpfer; am Abend und in der Nacht vor einer Schlacht spielt das Drama. Phantasia, die Göttin der zu jeder Bildkraft nötigen inneren Schau, Herrin der äußeren wie jeder inneren Welt, wirksam „in allen Verstandes- und Gemütserzeugnissen, in aller Kunst, Wissenschaft, Technik und Organisation, in allem Denken und Tun, allen Passionen und Illusionen", weiht Aeon, den jüngsten Geist, schenkt ihm ihre Gnade neuer wunderbarer Weltschau. Traumglück aller Welt fühlt er und spricht es in seligen Rhythmen aus: Phantasias Stimme singt in ihm. Geister nahen und begrüßen den endlich Gewordenen und Gefundenen, das Sinnbild alles menschlich Herrlichen, aller Tatenlust und Geisteskraft, den Beherrscher der endlichen und unendlichen Räume. Sich gegenübergestellt sieht er in zwei Geistern zwei Grundkräfte seines Wesens, die Freude am bunten sinnlichen Vielerlei der Erscheinungen und den Drang hinein in ihr inneres „Glut-Gesetz". „Der Starrer" ins Innere schwebt heran, aller Schöpfer, der „Weltallbildner", „der Demiurgos" von einst, der allem feste Form schuf. Auf seine dunkel geraunten Worte folgt ein heiteres Spiel, die Tanzhuldigung zweier seliger Geister, der Tilotama und des Urasima, der „Weltseele", und des „himmlischen Hauches" (des heiligen Geistes) vor Aeon. Und Begehren, die Welt nicht nur zu erschauen, sondern zu halten, den Weltbecher auszuschlürfen bis auf den Grund, erfaßt Aeon den himmlischen Becher. Aus Urgründen holt der Starrer den Weltenbecher und Aeon trinkt die große Weltflut, die nach ihm sich sehnt wie er nach ihr: Geist und Stoff zu ewigem Bunde; was er trinkt, ist zugleich Geist der Bewußtheit und Freiheit. Die Zeit ist am Ziel. Die Geister entschwinden; wenn Kampfzeit auf Erden anbricht, ist nicht ihre Stunde, auch Phantasias Stunde nicht, die zu ihrer Heimat, den heiteren Welten, dem „Liebe-Spiel der Sterne", entschwebt. Aber nun kommen, aus Aeons Ich hinausgeworfen, Sturmzeichen seines neuen Selbst: ein feuriger Vogel, ein Komet, Flammen- und Lichtzeichen. Dämonen nahen: die durch den schaffenden Geist, der auch ein „Mann der Schmerzen" ist, entbundenen Geister des Leidens; aber noch übertönen sie die jubelnden Stimmen

Aeon der Weltgesuchte

der Elemente des Äthers, des Meeres, der Erde, der Sonne, die, in Aeon gesammelt, sich die Freude zuwerfen, den „goldenen Ball"; noch überjauchzt sie die Gestalt der Begeisterung, die Aeon, dem „seligen Brunnen" schlafend zu Füßen sinkt. Nach neuer Stille stehen dann dunklere Gewalten und Gestalten auf: Brunst umlagert in Gestalt einer flackernden Wolke Aeon, der innere Wächter verscheucht sie, eine Leidstimme klagt, „ein unförmiges Wesen" kriecht auf Aeon zu, seine erste Liebe, die menschliche Seele. Neue Stimmen tanzender Geister, Verzückung kommt über Aeon, der, seine Lanze schleudernd, überall Liebe erweckt. „Es ist gnostische Ekstase, die hier wiederauflebt. Aeon ist sich selbst gegenüber und singt zu sich selber. Er sieht die Ewigkeit des Geistes und sich, den Menschen, als Durchgang oder als eine Blüte des Geistes." Jugend entflieht, Mannzeit bricht an, leidende Hände flehen. Die Materie widerstrebt, aber Aeon zwingt sie im symbolischen Kampfe, in dem er für Stunden die Gestalt Nelsons bei Trafalgar annimmt. „Triumphierende" Bejahung des Menschendaseins ist das Ende:

Ich Bin
Wunderbar Gewiß Ist Mein Sein.

Ein Geisternachspiel in den Lüften klingt in die Worte aus, die als Motto dieser Würdigung mit voranstehen:

O Welt, wie bist du ganz schwermütig!
Wie ist alles unaussinnbar,
und ganz verborgen.
Hinter Welten öffnen sich neue Welten.
Wir kreisen ewig um dunkle Zentren;
trügen wir nicht des Helden Bild —
wir zergingen im Grausig-Formlosen.
Schwermütige Last,
o Welt!

O Welt, wie bist du ganz selig!
Glück schäumt
über alle Säulen.
O Welt, in meinem Glück bist du ein Pünktlein,
das kinderselig trillert und tanzt.
Ahnest du mein Glück,
o Welt?

Aeon zwischen den Frauen

Bewußt geworden, feste Gestalt, erlebt der ewige Mensch doch immer wieder das Schicksal des Schwankens zwischen der Polarität der Erscheinungen. Kosmos sind sie oder Chaos; zwischen diesen ewigen Mächten steht, selbst als Erscheinung an ihnen Anteil habend, Aeon im zweiten Drama „Aeon zwischen den Frauen" (1910): „Ich, Aeon — — zwischen Welt und Chaos schwankend" — — schwankend zwischen Tiona, der lichten, klaren, schönen Urgestalt und der Ur-Frühe, der dunklen, unendlichen, ungreifbaren Urmöglichkeit. Auf ein Vorspiel, das den Endausklang des ersten Teiles — Die Welt ist schön; die Welt ist grausig — gesteigert erklingen läßt, folgt ein idyllischer Eingang: Vor Aeon, von dem eben sein ewiger Begleiter, der Schattengeist (das Dunkel-Chaotische seiner Seele) gewichen, vor Aeon, dem himmlischen Zecher, dem selig blühenden Frühlingshelden, entsteigt aus der Tiefe des Meeres Tiona, getrieben von „einem Glück-Drang in das Menschenland". Welt und Mensch finden sich:

Aeon: Ich möchte dich umarmen ewige Zeiten,
o du Welt.
Tiona: Es möchte die Welt an dir vergehen,
o Mensch.

Versunken gehen sie ineinander auf, und sie schreiten am Ende des Aktes in das Haus, wo die Andere schläft, die Aeon bisher liebte, die Dunkle, die Ur-Frühe: „Aeon blüht." Fantome, die Urbilder von Licht und Geist, nach Werden verlangend, recken im Halbschlaf am Lager der Ur-Frühe sich empor; Logos, der Drang zur Gestaltung im Ungestalteten, „die Sehnsucht des Chaos zum Kosmos", erhebt sich träumend und verschwindet wieder hinter dem Lager: da treten Aeon und Tiona herein. Zu ihr, der Ur-Frühe, zog es einst Aeon; zu ihr mit der Urwelt-Sonne ihrer Locken zog es einst den Freier der Welt, der aus dem Ungestalteten Gestalt schafft. Vor ihren Füßen sinkt er jetzt wieder schlafüberwältigt nieder. „Aeon schläft." Bis im dritten Akte dann beide Frauen sich finden, Aeon sich seines Doppelgefühles bewußt wird, bewußt wird auch beider Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit, der Polarität aller Lebenserscheinungen und Gefühle, bis er erkennt:

Aeon erkennend, feierlich:
Ich, Aeon — —
Zwischen Welt und Chaos
schwankend — —
Die große Stille
Tiona anhebend, leuchtend:
— Das ist die wundervolle Wandlung —
Ur-Frühe fortfahrend, dunkel:
— Das ist die immer neue Schöpfung —
Aeon endend, mit erschütterter Stimme:
— Das ist die ewige Zeit der schönen Liebe...

Sie haben einander die Hände gereicht. Die beiden Frauen lehnen in der Dunkelheit zärtlich an Aeon. Große Stille. Draußen auf dem überstirnten Meer im Nachen beginnt ein ferner Flötenspieler eine Tanzweise. Sie schwillt schnell zum Jubel auf. —

Es ist schade, daß auf dies Ende noch ein satirisches Nachspiel folgt: gedacht als Satirspiel, als „bacchanalische Groteske", als „dionysische Burleske"; ganz groß sicherlich im Wurf, aber meinem Gefühl nach, trotz des tiefen Gedankengehaltes, doch versagend in Wort und Bild. Das Zechgelage Aeons mit den beiden Bräuten stimmt mit dem Wunder, daß der Mensch sich spaltet als Handelnder und Zuschauer, daß das Wort Menschen überleben kann und Götter — das eine ein Beispiel für die Lehre von der Polarität, das andere ein ironisches Gericht des Künstlers über sein Schaffen —, doch nicht zusammen.

Aeon vor Syrakus

„Hatte Mombert im ersten Teil der Aeon-Trilogie die Menschwerdung der göttlichen Weltkräfte verbildlicht, und im zweiten die Seins-Gesetze des menschgewordenen Ich, so bindet er im dritten Teil die Geschichtwerdung jener Kräfte zur körperlichen Musik eines Mythos. In einer selbsterfundenen Handlung gestaltet der Dichter sein Verhältnis zur Zeit als Geschichte, zur Überlieferung der Menschheit, zu Volk und Völkern als formgewordenem Ich. War es im ersten Drama Aeons ‚Weltengang', so ist es jetzt sein ‚erzklirrender' Geschichte-Gang: — ‚Aeon unter den Völkern!'" (Benndorf.) Ein „Völkerpreisgesang" ist so der dritte Teil der Aeontrilogie „Aeon vor Syrakus" (1911). Es ist das Drama, das am leichtesten eingeht, mitreißt durch die Glut seiner Tatworte, durch die Sinnenpracht der Bilder aus aller Welt und Zeit, südlicher

Mittelmeerküstenbilder zumal; aber „Aeon vor Syrakus" ist auch das Drama, das am leichtesten mißverstanden werden kann als wehmütiger Rückblick auf einmaliges großes Geschehen, während es Bekenntnis sein soll zu einem durch die Geschichte geschaffenen ewigen geistigen Sein. Kein Totenklagelied erklingt hier, sondern ein ewiges Kampflied, angestimmt auf einem Geisterschiffe, auf dem Aeon, der Völkerbildner, ewig durch das Meer fährt, gesungen von aller Zeit zu keiner und jeder Zeit, gesungen von dem Dichterhelden Aeon, der selber viele Leben lebend am Ende seiner Tage seine eigene Geschichte, die Geschichte der Menschheit, schreibt. Und so erscheinen als gleichzeitige Fahrtgenossen Aeons ins Ewige vor großer sizilianischer Landschaft, zu der es sie einst im Wandel der Zeiten nacheinander zu geschichtlichem Dasein hinzog, vier Vertreter von vier großen seefahrenden Völkern: ein Normanne, ein Araber, ein Phöniker, ein Grieche. Aeon, dem Kämpfer, jubeln sie zu; heimatlich grüßen die Stätten großer geschichtlicher Schicksale von Sizilien herüber. Mag der Grieche auch Syrakus in Trümmer finden: „Wir sind jung. Wir sind neu. / Vor uns neue Zeit. Junger Raum. / Alles ist noch zu thun. / Alles wird erst." Tatentag dämmert herauf. Was liegt am Alten:

Ich bin kein Sammler verfallener Heiligtümer
in melancholischen Regen-Landschaften. —
Syrakus ist tot. Ist lange getötet.
Was liegt auch an den Steinen einer Stadt:
was liegt an Memphis, was liegt an Troja!
Ich töne im Zusammenklang von Völkern! —
Will einer mich anklagen?!
Glaubt Einer, die Glücke der Zeiten würden milder?
Wer Milde sucht, der scheide sich von mir:
um mich tobt die ewige Schlacht. —
Geschichte-freudig hab ich mich ausgestaltet auf Erden:
und Grauen, Blut und Irrsinn rannen immer um meine heitere Gestalt.

Zu neuen Taten lockt er, neuem Glück und neuem Leide:

Kinder, seid fröhlich!
Es bröckelt Altgewordenes ab!
Es sinken Länder! drüber brausen Meere!
Und da wird wieder freie Bahn für Schiffe!
neue Reiche! ganz junge Völker!
Ich sage euch: es wird ein jüngstes Volk.

Da steigt aus kommendem Boot die Fallreeptreppe herauf Aeons Geliebte von ureinst, die „Völker-Mutter" Semiramis, „die Herrin der großen Ströme, die Städte-Türmerin", die irdische Dienerin des ewigen Völkergenius. Sie gedenken alles Großen, des Einst, des Jetzt, des Dann; denn nach einem neuen Volke sehnt sich Aeon; taub sind die entkräfteten Völker des Heute. Noch weiß er nicht, daß seine letzte Sehnsucht Traum bleiben soll; noch ahnt er nicht, daß seine und der Völker Abschiedsstunde da ist, ahnt es auch nicht, als Phantasia erscheint, heim ihn wieder lockend in ihr Reich, zu neuer Aeon-Bahn vielleicht auf neuem Planeten. Bis ihm dann doch rückblickend und vorblickend die Gewißheit wird: auch er wird entwandern. „Das Alles endet diese Nacht..." Fern fast ist er schon, fern ist sein Volk. Die Stunde des Abschieds, des letzten Abschieds, nicht nur von Semiramis, auch von der Erde, naht. Nach dankbar glutvoll stolzen Erinnerungsstunden ruft „der alte Chaotiker", der Erdriese, der

Alfred Mombert

Gott ist vom Schöpferstuhl gefallen
hinunter in die Donnerhallen
des Lebens und der Liebe.
Er sitzt beim Funkelschein
und trinkt seinen Wein
zwischen barstigen Gesellen,
die von Weib und Meerflut überschwellen.
Und der Mond rollt über die Wolkenberge
durch die gestirnte Meernacht,
und die großen Werke
sind vollendet und vollbracht.

1. XI. 1896 Mombert

(Sinnbild der Materie und der geschichtelosen Urzeit zugleich) die glühende Armbrust auf Aeon anlegt. Nach dem Wortkampfe messen sie sich im Ringkampfe: der Geist der Freiheit zum letzten Male mit dem toten Stoff. „Der Riese zwingt Aeon in einem furchtbaren Ansturm nieder. Aeon sinkt schwermütig lächelnd zu Boden; der Helm fällt ihm vom Haupt. Der Riese wirft sich sogleich angstvoll vor Aeons Füße.“ Heim kehren die Völker, der Grieche, der Araber, der Phöniker, der Normanne, „in ihr Selbst“, nachdem sie der Völkergeschichte das Totenlied gesungen:

Hier enden alle Völkerwanderungen.
Alle Überschiffungen der Meere.
Alle Gründungen von Reichen.
Hier schläft Asia endlich ein.
In ihrem Schlafe ruht Europa;
alles schwertdurchklungene Erdeland.
Auf den stillgewordenen Marktplätzen der Völker
Beginnt wieder Gesang der Urwälder.

Heim kehrt auch Aeon und mit ihm „Der Zertrümmerte", der die Leiden der werdenden Geschichte verkörpert, den er verbergen mußte, damit die Völker vor Grauen nicht stürben. Mit seinem Tod die Jahrtausende der Leiden einlösend, strebt Aeon nun wieder Phantasia nach. Aber eine Leucht-Spur zieht scheidend vom Erd-Geist zurück ins All. Aus Aeons Körper steigt „sein Aeonisches", sein ewiger Geist, in Gestalt des Jünglings-Genius Sfaira. Er setzt jetzt den Aeonhelm auf:

Die Luft ist rein. Das Meer ist heiter.
Wie ist die Erde wunderbar still.
Es wird herrlich sein,
sie zu umschweben, sie zu umsinnen.
Sanft und in langer Zeit
sie in die Sfäre des Geistes einzuspinnen.

Der Held der Erde

Der Dichter aber, dessen Werke sein Leben sind, läßt den ewigen Aeon-Phantasiageist und seine Gestalten noch einmal singen in den letzten Gedicht-Werken „Der Held der Erde" (1918) und „Ataïr" (1925). Alle seelischen Landschaften, alle Stimmungen der Aeontrilogie erscheinen hier noch einmal lyrisch gewandelt. Es ist, als wenn Aeons fernes Volk Wirklichkeit geworden wäre; zu den „Tanzplätzen im Osten" lockt er im „Helden der Erde" nach traumlieblichem Eingang:

Hier im Tal der Tale,
hier im Hain der Haine,
unter kühlen Eichen, Ahornbäumen:
Alter Vater, steht dein Grab.

In Asien läßt Aeon seine lockende Flöte ertönen, von einem „seligen Welt-Alter" singt er: „Ich jauchzte einst: Die Welt ist voll Wunder. Aber die Wunder beginnen erst jetzt." Dazwischen ein dunkel getönter Teil, „Die Bewohner der Stunde", in dem das mythenschauende Auge Momberts Gesichte solcher Art bannt:

Der Geist:

Jetzt bin ich dir so nahe, daß meine Lanze
dich endlich treffen wird. —

Der Dämon:

So wirf deine Lanze.

Der Geist:

Wenn du nicht so schön, so himmlisch wärest.
Dich umfließt ein Glanz, den man nicht deutet:
den ich stillst anstarre.

Der Dämon:

Wüßtest du, was dieser Glanz bedeutet –
warum er mich ewig umfließt —
zittern würdest du, würdest vor Grauen dich einhüllen. –

Der Geist:

Ich ahnte es: Du bist der Geister Einer,
von denen dunkle Sagen flüstern,

daß sie das Menschen-Reich durchwandern
in verbergenden Verhüllungen.
Einer jener göttlichen Verbrecher,
die ihr wilder Wage-Wahnsinn trieb
in den Menschen-Leib, drin so zu thun,
wie die grauenhaften Menschen thun.
Körper-Liebe: Geister-Haß!
Worte: verzerrtes Echo unserer Musik!
Thaten: uns entwendete Trompeten!
Um zuletzt zur Schmach aller Geister
am Kreuz zu leiden als ein Menschen-Heiland:
blutend hängend im Zug schwarzer Gewölke
an leichengrünen Händen
unter einem erschütternden Mond,
während es unterirdisch donnert,
die Gräserspitzen schwarz werden,
und grauenhafte Menschen-Mütter heulen.

Der Dämon:

Ja du in Sfären! In deinen reinen Himmeln!
Daher, daher mein Dämon-Glanz.
Schwer ist das Heldentum der grünen Erde!
schwer das Wort! schwer die That!
voller Bitternisse! Qualen-Nächte!
Oh voller Jahre.

Der Geist:

Warum? — warum? dies ewig Unaustilgbare? —
Armer: dies Unvergeßbare: warum? —

Der Dämon:

— Ich sah die Zeit: Und liebte. —
Wirf die Lanze.

Ein Schlußspiel aus dem Sommer 1916, „Umlagert von Dämonen", rückt das deutsche Schicksal im großen Kriege in mythische Höhen. Und von hier aus gewinnt der Eingang zu dem bereits im Frühling 1914 vollendeten Werk einen neuen Sinn. Zum ersten Male sieht ein Dichter „die Menschheit der Ur-Jahre neunzehnhundertvierzehn, neunzehnhundertachtzehn", sieht ein Dichter unsere Blutzeit aus der Ferne der Ewigkeit wieder verklärt:

— Dann tritt heran Aeon.
Der: mit dem Sieg-Lächeln auf seinem Mythen-Antlitz, tauft
die Zeit, die jetzt von uns gelebte —:
— „Strahlendes Sagen-Alter" —

Ataïr

Hier knüpft in der Stimmung das letzte Gedichtwerk „Ataïr" (1925) an: eine Auferstehung und Wiedergeburt des Helden, ein Sonnengesang Leibes und der Seele, eine Wanderung durch alle Zonen der Erde in den „Fahrten mit der Materie", durch alle Zeiten in den „Ur-Jahren", durch alle Räume jenseits aller Zeiten in „Sfaira", dem Schlußabschnitt des dreiteiligen Werkes. Alle die Gestalten, denen sein Mythus Leben gegeben, stehen wieder auf: der ewige Zecher, der Held der Erde, Fantasia, Urasima und Sfaira, und neue Sinn-

Alfred Mombert

bilder künden sich an, tauchen aus alten und neuen Weltlandschaften auf, ein Zeichen für die ewig junge Traumfrühe ihres Sehers.

Mombert und der Expressionismus

Dichter von heute, Expressionisten, pflegen zu sagen, die Künstler des vergangenen Geschlechtes hatten keine Seele, keine Kraft, die Welt zu erheben und zu erlösen. Mombert beweist das Gegenteil. Jede Zeit hat ihre Erlöser: aber sie will zumeist nicht erlöst sein. In diesem Dichterleben und -werke ist ein Teil des Programms des Expressionismus schon erfüllt: hier ist Glut und Brand. Freilich: Mombert steht anders zur Gemeinschaft. Er glaubt an den Helden, wenn er ihn auch einmal begräbt. Er „überströmt" die Welt mit Freiheit. Aber sein geschichtlich-mythischer Freiheitsbegriff ist nicht sozial verweichlicht, sondern mit religiöser Notwendigkeit gehärtet. Er predigt nicht „Glück"; er glaubt an das Leid, an den Schmerz. Er kennt die Polarität alles Geschehens und alles Seins: daß die Menschheit zeuge, nicht daß sie glücklich sei, ist ihm ihre Bestimmung. Er ist der Sänger des notwendigen Seins, der Bejaher der Weltgegensätze und darum, wie Friedrich Kurt Benndorf und Rudolf Pannwitz empfunden haben, ein Dichter neudeutsch klassischen Geistes. Nicht allein der „Aeon vor Syrakus" ist „die Tat eines dionysischen Sängers, dem aus geschichte-berauschter Seele eine apollinische Bilderwelt aufstieg" (Benndorf), nein, ganz allgemein: Die „Welt des deutschen Wirklichkeit-Mythos," sagt Rudolf Pannwitz, „die mit Gewalt in die Zukunft als auf ihren Gipfel strebt, die überall schon und nirgend noch ganz da ist, hat einen ihrer großen Schöpfer in Mombert. In Mombert und am meisten in seinem Aeon-Werk blüht eine neue deutsche Antike aus dem Geiste als der verborgensten Sinnlichkeit, der ergreifenden Allsinnlichkeit."

Buchsignet von E. R. Weiß zu Momberts Drama: Aeon der Weltgesuchte

Im Inselverlag zu Leipzig

Viertes Kapitel

Die Dichter des Charon

1. Otto zur Linde

Es ist so schwere Traurigkeit:
Zu wissen seinen Weg
Und einsam zu gehn...
Zu wissen: wenn ich nicht mehr bin,
Dann gehn die Freunde, die ich heut nicht hab,
Meinen Weg mit Singen.

Aus Otto zur Linde: „Wege, Menschen und Ziele."

Otto zur Linde

Um nach Indien zu kommen, fährt Kolumbus nach Westen; unbewußt wird er der Entdecker einer neuen Welt. Aber als er stirbt, ist er fast vergessen, und

die neue Welt trägt nicht den Namen ihres Eroberers, sondern dessen, der sie zuerst beschrieb.

Dies Erobererschicksal scheint immer wiederkehrendes Entdeckerlos zu sein: es erfuhren's und erfahren's die Eroberer auch neuer Gedanken- und Kunstwelten. So sucht im Boote des Seelenfährmanns Charon Otto zur Linde auf neuem Wege einen Zugang zu einer Kunst, noch näher der Natur. Was er entdeckt, entdecken mußte, da der Weg künstlerischer wie aller Entwicklung kein Vorstoß auf einer Geraden, sondern ein Wandern auf einem Kreise, auf einer Spirale

Stellung zum Expressionismus

Otto zur Linde

Phot. von A. Wertheim G. m. b. H. Berlin

(vor 1911, das nach dem Urteil des Dichters immer noch beste Bild)

ist, immer ein Wandeln von Pol zu Pol — was er so entdecken mußte, war künstlerisches Neuland. Aber den Entdecker kennt oder nennt kein Mensch; er gab der neuen Welt auch keinen Namen. Trotz alledem: er und seine Fahrtgenossen haben zuerst bewußt in „expressionistischer" Weise geschaffen, sind zuerst über den Expressionismus hinausgekommen.

Ich weiß, daß beides bestritten wird. Für wen zum Beispiel in dem Bekenntnis zum Expressionismus unerläßlich enthalten ist das Bekenntnis zum Internationalismus, zu volklosem Menschentum, für den steht der „Charon" mit seiner bewußt deutschen Haltung außerhalb der neuen Kunst. Aber daß die Begründer und zum Teil auch die Mitarbeiter des „Charon" das gefordert und gefunden haben, was Spätere, Jüngere eine neue Kunst nannten, zeigt neben

Otto zur Linde

der Neigung der Charondichter für expressionistische bildende Künstler vor allem die Forderung einer maßstablosen Kunst und die Verwerfung der Rahmenform, zeigt die seherische Art ihres Schaffens, ihr Hinabtauchen in das Chaos, um neue geistige Welten heraufzuholen, zeigt der Tatcharakter ihrer Kunst ebenso wie ihre tiefe Demut und Frömmigkeit, ihr Gottsuchertum, zeigt überhaupt die ganze Geschichte ihrer Entwicklung, zeigt jede Darstellung dessen, was sie wollten und schufen.

Der Charon

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts will der „Charon" zunächst den Weg, den Arno Holz 1890 mit seiner Schrift über das Wesen der Kunst und 1899 mit seiner „Revolution der Lyrik" hatte weisen, den er 1892 mit den „Neuen Gleisen" und 1899 mit den Phantasusgedichten hatte gehen wollen, diesen Weg will der „Charon" nun wirklich zu Ende gehen. Er wurde 1904 als eine Monatsschrift, die besonders Lyrik bringen sollte, von Rudolf Pannwitz (geb. 1881 in Crossen a. d. Oder) und Otto zur Linde (geb. 1873 in Essen) gegründet. Man „nahm seine Verse" zunächst „als Bierulk", die orphisch dunklen Dichtungen von Pannwitz „amüsierten", seine „Umdichtungen" Goethescher Gedichte ärgerten, die „Formlosigkeiten" und Sprachsonderbarkeiten in den Versen Otto zur Lindes verwirrten. Leser hatte die Zeitschrift so gut wie keine — man hielt den „Charon" allenfalls als Witzblatt —, und nur dadurch, daß die fast mittellosen Herausgeber sich wortwörtlich die Zeitschrift vom Munde absparten, gelang es ihnen, den verhöhnten oder totgeschwiegenen „Charon" über die ersten vier Jahre hinüberzuretten. Erst seit 1908 vergrößerte sich der Leserkreis von Jahr zu Jahr; aber der Weltkrieg zwang ihn zum Verstummen. Nun sucht Otto zur Linde seit 1920 in kleinen „Charon-Notheften" für die Gefährten und Freunde das Werk fortzusetzen.

Charonlehre

Was will der „Charon"? Auf diese Frage antworten am besten die unter dem Titel „Kultur, Kraft, Kunst" 1906 erschienenen „Charonbriefe an Berthold Otto" von Rudolf Pannwitz, die seit dem Jahre 1907 dem „Charon" angehefteten „Beiblätter" und insbesondere Otto zur Lindes 1910/11 erschienene programmatische Streit- und Verteidigungsschrift „Arno Holz und der Charon". Über Otto zur Linde selbst hat ein Mitarbeiter des „Charon", hat Rudolf Paulsen 1912 eine eigene Schrift („Otto zur Linde. Ein Kapitel aus dem deutschen Schrifttum der Gegenwart") herausgegeben.

Stellung zu Holz und George

Es ist falsch, in den Charonlyrikern Nachahmer oder gar „Plagiatoren" des Phantasuslyrikers Arno Holz zu sehen. Mit demselben Rechte könnte Stefan George auf gewisse Charongedichte in den ersten Jahrgängen Anspruch machen. Ihre Abweisung jeder „apriori-Form", jedes Klassizismus, jedes Autoritätsglaubens, ihr Bekenntnis zu einer Art Naturalismus, wie er noch nie da war, nähert die Charonlyriker scheinbar Arno Holz, ihre Betonung der „phonetischen Grundprinzipien" ihrer Kunst nähert sie scheinbar Stefan George. Aber von Stefan George trennt sie ihre von jeder Künstlerüberheblichkeit freie, ihre jede bloße Reiz- und Genußlehre verwerfende, ihre unfeierliche, unaristokratische, ihre unromanische, ganz deutsche Haltung, von Arno Holz ihre ganz andere Begriffsbestimmung der Worte Natur, Wirklichkeit, Wahrheit, Leben, Kunst, ihr Mystizismus, ihre Sehnsucht nach dem „Unnennbaren", ihr religiöser Ton. Kunst ist ihnen nämlich nie ein Stück äußere Natur, stets ein Stück innere (des Dichters). Kunst ist nie Wiedergabe, sondern stets ein Neues, „das aber nicht minder ‚Natur' ist wie alles Werden und Gewordensein, nicht minder ‚Wahrheit' wie alles Sein und Wesen", ein Neues, geschaffen auf der Ebene,

wo Menschen und Dinge das sind, was sie vor Gott sein sollten. Kunst bedeutet also „eine Stufe der Wirklichkeit und Wahrheit, die mit dem sogenannten ‚Leben' nicht gemessen werden kann". Kunst ist aber ebensowenig Selbstzweck und etwa gar Religion, sondern nur Betätigung des Künstlers. „Ruchloseste Blasphemie", die Kunst an Stelle der Religion zu setzen. „Es ist nicht wahr," sagt Otto zur Linde, „daß je ein ganz Großer seine Kunst zum Gott gemacht hat. Es ist nicht wahr. Denn was ich mache, deß' bin ich. Doch meinen Gott habe ich niemals gemacht, der allein ist mir. Wer aber mißt sich an seinem Gotte, ohne daß er sich lächerlich macht? —" Zeiten, in denen die Kunst an die Stelle der Religion träte, wären ein „Bankerott jedes Menschentums in uns, ein solcher Teesud der verlogensten Seellosigkeit...; wenn nicht tröstlicherweise solche Zeiten sich selbst betrögen und wirklich tief im innersten fühlten, daß sie Gott suchen, brav auf der Reise sind, aber wunde Füße haben und in der Herberge zur Kunst übernachten, weil sie heut doch nicht mehr zu marschieren vermöchten..."

Otto zur Linde

Wie alle Expressionisten scheiden sich die Lyriker des „Charon" von jeder Vergangenheit. Am schärfsten prägt das Pannwitz: „Uns trennt eine unermeßliche Ferne von dem, was man je auf Erden ‚Kunst' genannt hat; und es ist kein Wert-, sondern ein Art-Unterschied." Jeder Klassizismus ist verdächtig: denn er ist ein Dogma. Und: „Du sollst dir kein Dogma machen. Nicht dir selbst. Und erst recht nicht deinen Mitmenschen... Sogar das Dogma von der Dogmenlosigkeit will ich nicht gelten lassen. Es führt zum Bösen dieses auch", so sagt Otto zur Linde. Jedes Dogma ist eine Hemmung; daß aber der Mensch frei werde von jeder Hemmung, das ist unser letztes Ziel. Denn „jeder Mensch ist unerschöpfbar, wenn er nur er wäre". Er wäre dann auch Dichter und Künstler. Daß er es nicht ist, daran ist neben der Unsumme des ohne Rechenschaft übernommenen Wissens, neben der Unfähigkeit, irgendeinen Gegenstand, einen Baum etwa, begriffslos wie etwas Einziges, das er in der Tat ist, anzuschauen, am meisten die Literatur- oder Schrift- oder Kunstsprache schuld: die Sprache der erlebnislosen, das heißt unehrlichen Wendungen. Kunst aber ist Ehrlichkeit, unerbittliche Ehrlichkeit zunächst in der Sprache. „Ist das ein groß Ding?" fragt Rudolf Pannwitz. „Nicht größer, als daß es nicht Jeder leisten könnte, und so groß, daß es nur Wenige leisten." Der vollendete Wortarbeiter, meint Pannwitz, das ist der Dichter. Der aber spricht vollendet, der einfach, schlicht, ohne „Konvention", ohne „Pose" ruhig sagt, was er sagen kann. Jede Sprache, die sich ungeschminkt gibt, ist literaturfähig. Wie die expressionistischen Maler auf die Primitiven, weisen diese Dichter darum auf die Sprache und die Kunstäußerungen des Kindes zurück: Lernt, so sagen die Charondichter und nehmen damit Gedanken des Pädagogen Berthold Otto, des Herausgebers des „Hauslehrers", auf, lernt vom Kinde. Hört zu, wie das Kind unbeeinflußt spricht, jedes Jahr anders, jedes Jahr in seiner „Altersmundart", das ist in des Kindes eigener, echter und damit schöner Sprache. Hört zu, wie es sich seine Welt schafft, auf seiner Stufe seine „Seinsmöglichkeiten vor dem Objekt ins Gleichgewicht bringt". Und das eben ist Kunst. Dem Satze von Arno Holz: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein" setzt Otto zur Linde den seinen gegenüber: „Die Kunst ist der Trieb und die Fähigkeit, seine Seinsmöglichkeiten in möglichster Gesamtheit vor dem Objekt (dies im weitesten Sinne) ins Gleichgewicht zu bringen. Also ist es Unsinn, Wertstufen der Kunst und der Künste leugnen zu wollen. Ebensowenig wird man Stufen des Menschentums leugnen

Abkehr von jeder Kunst der Vergangenheit

Verbildete und unverbildete Sprache

Was ist Kunst?

wollen. Jedes Individuum hat aber auf seiner Stufe eine Möglichkeit, seine Seinsmöglichkeiten (deren Summe eben je nach der Stufe des betreffenden Individuums größer oder kleiner ist) vor dem Objekt in der dem betreffenden Individuum zu Gebote stehenden Gesamtheit ins Gleichgewicht zu bringen. Jedes Kunstwerk hat aber an sich gemessen zu werden. Ist es also auf der Stufe des Dichters (nicht meine ich der Kunst oder der Künste) vollkommen, dann ist es höchst und solcherweise absolut gleichzusetzen dem jedes andern Künstlerindividuums."

Gleichgewicht zwischen Dichter und Dingen

So ist im vollendeten Gedicht das „Gleichgewicht zwischen Dichter und Dingen" („Außendingen und Innendingen") hergestellt; es ist das „Kontaktresultat zwischen dem Objekt und der Sprachseele", das heißt der „Funktion, die auf irgendeinen Objektreiz mit einem Worte reagiert", im einzelnen ein Fluten von Vorstellungen und ein Fluten von Rhythmen. Ein geordnetes gesetzmäßiges, sich gegenseitig tragendes, nicht störendes Fluten, das sich seine jeweilige Form „von innen heraus" schafft. Denn die Vorstellungen haben ihre „Eigenbewegung", ihre „Bildgerechtigkeit", wie Avenarius sagte. Der Dichter beugt nicht und zwingt nicht, er packt nicht die Dinge an, er läßt sich von ihnen anpacken. „Arno Holz sagt: pack' die Dinge an. Ich sage: laß die Dinge dich anpacken. Nur dann bist du ein Dichter. Das andere wäre Steineklopfen... Laß die Dinge dich anpacken, du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich singen." „Stirb" vor dem Objekte. Und ebenso wie die Vorstellungen, hat ihnen gleichlaufend der Rhythmus seine Eigenbewegung. Leise sich wandelnd schwingen die Rhythmenwellen weiter: es gibt phonetisch keine gleichschwingende Zeile. Daß man das Gegenteil glauben und lehren konnte, daran ist die Metrik schuld, die nur den „taktierenden Rhythmus" als Rhythmus kannte und ihn in das starre Regelschema einer Versfußkunst zwängte, überallhin „Füße" hineindeutete und die andern Wirkungsgrade der Sprache, „die Dynamik, die Tonfarbe, die Schwingungsverhältnisse, die wechselnden Zeitintervalle, und zu allem den unter den physiologischen Worten liegenden Bedeutungssinn der Worte" überhörte und übersah. Aber neben dem taktierenden Rhythmus, mit dem jedoch nicht ein „Silbengeklapper" gemeint ist, unterscheidet Otto zur Linde noch einen „phonetischen Rhythmus".

Eigenbewegung der Vorstellungen und des Rhythmus

Der taktierende Rhythmus

Der phonetische Rhythmus

„Dieser phonetische Rhythmus ist aber in der Lyrik nie so recht herausgefühlt worden. Weil eben das Taktierbedürfnis der Dichter allzu stark war. Ich denke nicht dran, gegen den taktierten Rhythmus an sich was zu sagen, auch bedeutet mir ein solcher Rhythmus durchaus nicht: geregelte Metrik. Nein, auch der freiest gebaute Vers kann entweder Taktrhythmus oder phonetischen Rhythmus haben. Und was ich erreichen will, ist nur: daß man mir meinen phonetischen Rhythmus der allermeisten meiner Gedichte als solchen gelten läßt, und mir nicht flott weg ins Gesicht sagt: ich hätte kein Rhythmusgefühl. Ganz anders ists doch, meine Gedichte entstehen sogar immer zugleich mit der Musik dazu. Das heißt: ich dichte singend."

Ein Beispiel

Und Otto zur Linde gibt in seinem Buche gegen Arno Holz ein Beispiel für solch einen phonetischen Rhythmus:

Großer Sorgen Traglast
Hängt auf meinem Rücken,
Kopf vornübergebeugt
Schwank ich Wegmüder
Die Hand am Krückstock..
Ich stocke, steh, geh; so ziehend, Fuß hinter
Fuß, zäh, wie der Schlamm klebt
Zäh, fest ziehend
Hebt mein Fuß seine Sohle
Die niederfällt oh so
Plump, schwer, matt!

Otto zur Linde

An der Sonne und dem Mond steht
Schräg nach Westen ab ein
Dicker Balken durch die Welt,
Der
Drückt auf meinen Nacken.

Unterm Göpel gehnd
Trag ich den Mond und die schwere Sonne
Die zieht, oh zieht
Meinen Kopf nach Abend —
Ich muß doch zum Pol.

Vom Ausbalancieren

Woran merkt der Dichter, daß solch ein Gedicht sich geformt hat, „daß die Gunst des Zufalls es so gefügt hat, daß Eigenbewegung des Rhythmus und Eigenbewegung der Vorstellungen sich gedeckt haben, oder sich ‚ausbalanciert' haben", daß es, mit Arno Holz zu reden, den „notwendigen Rhythmus" hat? Es gibt nur ein Mittel: das Gedicht an sich selbst messen, das heißt es lesen, immer wieder lesen. Es lesen „mit echtem Willen zur Bescheidenheit und Wahrhaftigkeit". Es nach jedem Lesen aber wieder zu vergessen suchen, damit kein „Erinnerungsschema in uns mitschwingt, welches Erinnerungsschema leicht unebene Teile des tatsächlichen Rhythmus übertuschen würde, so daß wir nur das Erinnerungsschema hören, und uns vortäuschen, wir hätten das tatsächliche Rhythmusstück gehört". Wer so ausbalanciert, dem können „auf die Dauer die rhythmischen Bruchstellen seines Gedichtes nicht verborgen bleiben". Denn nur gute Verse „lesen sich selbst", „deklamieren sich selbst", „tragen sich selbst". Schlechte müssen, nachdem am Feinermachen des Ohres Künstler wie Whitman, Nietzsche, Mombert, Dauthendey, George, Rilke gearbeitet haben, „körperlich weh tun". Das letzte Wort in dem Platenschen Verse: „Nächtlich am Busento lispeln" muß „phonetische Bauchschmerzen" machen. Es muß sein, „als wenn in einer Tubamelodie ein Stückchen Piccoloflöte eingeflickt wäre, es ist eben eine Bruchstelle im Vers, eine phonetische, und daraus ergibt sich, daß es auch eine des Denkens ist". Denn es gibt keine Trennung zwischen Physischem und Psychischem. Wenn in einem Vers etwas nicht richtig floß, so wird sich kein echter Dichter sagen: es fließt nicht richtig, „weil hier eine Silbe zuviel steht, oder zuwenig, oder weil eine Silbe falsch betont wurde, oder weil ein au statt eines ei hier steht. Sondern: sofort ist er bei dem Inhalt der betreffenden Worte. Sofort. Und er wird merken: in der neuen Dichtkunst läßt sich nicht äußerlich hobeln, glätten, überlackieren, oder eliminieren. Nichts von dem. Was falsch gelang, war falsch in der Wurzel." Und da hilft nur eines: „die geistige Nochmalgeburt alles Eigenen, alles mißglückten Eigenen", das „Emporklettern an sich selbst". „Wir können nicht die Bruchstelle physisch umschmelzen, ohne sie psychisch noch einmal irgendwie zu erleben. Andererseits wird uns eine geistige Bruchstelle, also gekünstelte Wortbildung, schofle Eliminierung, künstliche Wortverlängerung, das wird uns bei der Ausbalanciermethode tatsächlich zuerst p h y s i s c h bewußt. Fast im selben Moment dann geistig." Das heißt: Es gibt für den Dichter keinen Unterschied zwischen Physis und Psyche. Als Dichter aber ist er zunächst Physis. Er singt das „physische ‚Lied' der Dinge, das Lied der Geschehnisse, das Lied seiner Seele, und ... sein Lebenslied". Es gibt „kein geistiges Problem, das nicht Bewegungs- und Raumproblem wäre" Man beachte, wie mit solchem Fühlen die Ketten enger expressionistischer Lehren gesprengt werden: hier wird die Natur nicht verflucht, die Seele nicht ins Zeit- und Raumlose verflüchtigt, sondern hier sind die auseinanderfliehenden Kräfte zum steten Kreisen um einen Ruhe- und Kräftepunkt gezwungen.

Strophe und Reim

Arno Holz hatte in seiner Lehre vom notwendigen Rhythmus mit den alten metrischen Formen auch die Strophe und den Reim verworfen. Dagegen wendet sich Otto zur Linde. Gewiß: die alte Metrik muß überwunden werden.

Otto zur Linde

Aus Objekt, Sprachseele und angewandter Metrik wird nie ein Kunstwerk. Das gibt ein „Kontaktendreieck", keinen „Stromschluß". „Und erst wenn das Zwischenstück ‚Metrik' vom Strom weggeschmolzen ist, dann hat der Strom freien Umlauf vom Objekt zur Sprachseele zurück zum Objekt, weiter zur Sprachseele, wieder zum Objekt, so lange, bis der Strom erloschen ist. Dann aber ist auch das Gedicht fertig." Aber wenn auch alle, „die wir mit Metrik großgefüttert wurden", das „schmerzhafte Schmelzen des Zwischenstückes, des Fremdkörpers, zu tun" haben — was sagt das gegen Strophe und Reim. Es ist einfach „physische Notwendigkeit, physische Kausalität", daß sich zum Beispiel Achsenstöße beim Eisenbahnfahren zu Versen und Strophen formen. „Unser Ohr kann gar nicht anders hören, unsere Nerven können gar nicht anders fühlen... Solange es Regelmäßigkeiten in regelmäßiger Wiederkehr in der physischen Natur gibt, gibt es so was auch in der Dichterphysis." Und ähnlich ist es mit dem Reim. Er liegt in den Dingen. Nur versteife man sich nicht auf Reimreinheit. Ein reiner Reim, das ist „etwa die Oktave auf dem Klavier. Also wohlklingende, aber noch ziemlich leere Akkordierung. Der unreine Reim ist dann die wahrhafte Akkordmöglichkeit. Also ist von einem so geleiteten Dichter eine große ‚Kunst' des unreinen Reimes zu erwarten." Doch spricht man besser statt von reinen und unreinen Reimen von Oktaven- und Akkordreimen. Nun kann ja jeder Dichter vom Reim übersättigt sein.

„Und es wäre Epigonentum, wenn er wegen der ‚Literatur' reimen wollte. Die meisten Dichter sind aber nicht übersättigt vom Reim, also reimen sie. Und tuen es urneu, sofern sie wahre Dichter sind. Epigonisch, sofern sie Epigonen sind. Der Reim des neuen Dichters hat aber nichts zu tun damit, ob es ein neuer Reim sei. Sondern, ob es ein ihm organisch entfließender Reim sei.

Der Idee eines Reimes zu liebe sollte kein echter Dichter mehr die Eigenbewegung seiner Vorstellungen und den weiterschwingenden phonetischen Rhythmus beugen. Haben auch die großen Dichter der Vergangenheit, sobald sie aus dem Hopsen ins Fliegen kamen, viel seltener getan, als wir glauben. Umgekehrt aber, der Klang eines Zeilenendes erzeugt bei vielen Dichtern in dumpfer Weiterschwingung einen Reim darauf."

Der Reim soll, meint Otto zur Linde, überhaupt nicht mehr als Reim bewußt werden. „Sondern er soll sich unbewußt von selber einstellen, dumpf und dadurch wieder als dumpf leitendes, eben als Physis. Und viel weniger als Logik. Wo ich das Wort ‚Logik' im Sinne eines bewußten Anordnens, Entsprechens, denkend Ausbalancierens gebrauche. Es soll sich mehr von selbst ausbalancieren."

Das dichterische Werk Otto zur Lindes

Natürlich ist auch hier bei Otto zur Linde die Theorie das Spätere, eine Art Selbstrechenschaft und ein Versuch einer Einführung in eine als unverständlich oft abgelehnte Kunst. Und doch erschließen nur Teile seiner Kunst sich schwer: rhythmisch die Gedichte, die wie das früher zitierte Gedicht („Großer Sorgen Traglast") rein phonetisch „ausbalanciert" sind, inhaltlich die philo-

Die Kugel

sophischen Gedichte. So wird „Die Kugel. Eine Philosophie in Versen" (1906 und 1909, um einen zweiten Teil 1923 vermehrt), in der Otto zur Linde „die uralte Form der Kugelwelt vergeistigen wollte gleich dem Kusaner", wohl immer nur wenige Leser finden. Die philosophische Erkenntnis der Identitätslehre, der ewigen Eintracht und Zwietracht von Ich, Welt, Gott, Außen und Innen, Geistigem und Körperlichem, Tod und Leben, vom Analogismus und Parallelismus aller Erscheinungen, wofür Punkt, Kreis und Kugel zu Symbolen werden, diese

Erkenntnis wird hier auf fast mathmatische Formeln gebracht. „Scharf konturiert, kraftvoll, eisklar, fast nüchtern einfach und doch hochpoetisch" hat Johannes Schlaf, der eifrigste Fürsprecher des „Charon", die Verse genannt, aber auch deshalb hinzugefügt: „Nicht jeder versteht sich ... auf ihre knapp gedrängte orphische und sicherlich höchst unsentimentale, ungefühlsmäßige Diktion."

Gesammelte Werke

Seit 1910 beginnen Otto zur Lindes „Gesammelte Werke" zu erscheinen. Von den acht bisher erschienenen Bänden ist der erste „Thule Traumland" (1910) das Lied der Sehnsucht, irdischer und unirdischer Träume. Eine Vision von „Ruhland" war das letzte Gedicht der „Kugel"; nun ist der Dichter hier, auf Thule, der einsamen Trauminsel. Er singt ihr Winter-, ihr Sommerlied, und traumliebliche Gedichte lassen selige Jahre erleben. Eine Gedichtfolge „Christus" bannt zartliebliche und „süßwehe" („Christkind in der Walnußschale" — „Christkind im Schnee" — „Christkind im Kahn" — „Christkind unterm Weihnachtsbaum") und („Gott auf den Wassern" — „Christus und die Moira") schicksalsernste, schicksalsbange Gesichte. Der zweite Band enthält die „Lieder der Liebe und Ehe" (1910); ihnen voran steht eine Gedichtreihe („Album"), die mit ihren meist traumschweren Bildern und Gedankenfolgen eines ins All versunkenen Mystikers von den Sehnsuchtsklängen des ersten Bandes überleitet zu diesen Gedichten der erfüllten Sehnsucht. Auch hier überrascht ein seltener Reichtum der verschiedenartigsten rhythmisch bewältigten Stimmungen. Die Spannweite der Empfindung reicht vom „süßen Albern" bis zum Schauern vor den tiefsten Rätselfragen. Der dritte Band ist betitelt „Landschaft und Meer" (1911). Er ist der rhythmisch fesselndste Teil: denn hier überwiegen die Gedichte mit rein phonetischem Rhythmus. In den Zyklen der „Stadt" und „Vorstadt" ist der Versuch gemacht, die dichterische Aufgabe Großstadt, die frühnaturalistische Tendenzlyrik zu lösen glaubte, indem sie soziale Beobachtungen machte, sich begeisterte oder entrüstete, durch Aufdeckung der rhythmischen Kräfte im Großstadtleben zu lösen.

Thule Traumland

Lieder der Liebe und Ehe

Landschaft und Meer

Die Balladen sammelt der vierte Band „Charontischer Mythus" (1913). Er enthält die Gedichte, die für das Weltbild des Dichters und seine Schaffensart am bezeichnendsten sind. Es sind nicht Balladen im alten Sinne: es sind Mythen eines alles Klassische — Griechisches wie Romanisches — als krankhaft verwerfenden, nördlich gerichteten deutschen denkenden Dichters oder dichtenden Denkers. Die Ballade vom schaffenden „Urvater" steht am Eingang, die von seinem denkenden Seher (Mythus) am Ende des Bandes; mitten steht wie ein Hilfspfeiler die Ballade „Urgeburt". Dazwischen wogt es von über- und unterirdischer Schau, von der schon ganz unalltägliche Überschriften, wie „Urvision", „Quäler Tod", „Ballade vom Tod und der nackten Seele", „Charon", „Sargdeckel", „Hölzerne Säule", „Die Leiter", „Kerker", „An den Wurzeln des Raums", eine erste ahnungsvolle Vorstellung geben. In der ersten Hälfte ballen sich einmal die Balladen zu einer Folge von Verkörperungen der niederdrückenden Kerkermächte des Zorns, des Schmerzes, der Not, der Angst, der Klage, in der zweiten Hälfte zu den Gedichtfolgen der Balladen des Wanderers an den Meilensteinen der Weltstraße, des „Mannes am Stein", und der „Romanzen vom Schlüssel"; aus Nacht und Grauen leiten dann endlich „stille Lichter" heim. Noch einmal erhellt sich an diesen Gedichten die Urheimat der Schöpfungen Otto zur Lindes. Sie sind aus derselben Einheit von Denken und Schauen erwachsen, die einst Mythen erzeugte. Die Grenzen zwischen Dichtung und Wissenschaft, Erkennen und Schauen sind hier aufgehoben. Gerade aus den wissenschaftlichen

Charontischer Mythus

Otto zur Linde

philosophischen Erkenntnissen der letzten Jahrhunderte zieht diese Dichtung ihre tiefsten Kräfte. Giordano Brunos Raumproblem der Unendlichkeit und Kants Antinomienlehre (die Otto zur Linde das „ungeheuerlichste Problem des nächsten Mythenjahrzehntausends" nennt) werden hier in Gebilden, die an einem neuen Raumbegriff und einer höheren Ethik mitschaffen wollen, zu Dichtung und Mythus erlöst. Auch hier wird wieder eine Einheit des Weltbildes erstrebt, die für die Dichter des „Charon" so bezeichnend ist: eine Erlösung vom Krampfe des Dualismus, in dem die Künder alter und neuer Kunst gern befangen sind. Für Otto zur Linde gibt es keine Trennung zwischen Wissenschaft und Dichtung, Erkenntnis und Religion, Philosophie und Mythus. „Daß es eine Menschheitsreligion ohne Dogma gebe, das ist die Mythenkraft der Philosophie. Denn aller Mythus ‚war' Wissenschaft, räumlich-dingliche oder geistig-ethische, ehe er Spiel oder Knechtungsdogma wurde. So wird die ‚Wissenschaft' einmal ihre Knechtungsinstinkte verlieren, und sich zur Höhe eines Mythus emporrecken. Die Fata Morgana des kommenden Jahrzehntausends." Und Otto zur Linde, schon wieder jenseits stehend der vom Denken unbeschwerten gefühlsmäßigen expressionistischen Verflucher aller Wissenschaft, schließt: „Mein Endwort: die *WISSENSCHAFT* ist entweder tot, oder sie gerade wird ein religiöses Bedürfnis erzeugen, wie es stärker noch niemals auf dem Erdboden aufgestanden ist. Wessen Hirn sich ‚wirklich' und ‚wirkend' in die ‚bodenlose' Raumwelt des Giordano Bruno ‚wagt', dessen Hirn zerbirst oder schreit laut und inbrünstig nach Gott."

Wege, Menschen und Ziele
Das Buch Abendrot
Lieder des Leids

Die nach dem „Charontischen Mythus" erschienenen vier weiteren Bände der „Gesammelten Werke", der Band „Wege, Menschen und Ziele" (1913), „Das Buch Abendrot" (1920) und der Doppelband „Lieder des Leids" (1924) geben Nachlese aus der Fahrt in die Welten der ersten drei Bücher, sind aber meist tapfere Vorschau auf das Ziel, wehmütige Rückschau auf den Weg, den der Dichter, verstanden von wenigen, meist allein ging, sind ein Händedruck des Dankes an die Gefährten, eine Abrechnung mit der Zeit und ihren widerstrebenden Gewalten.

Die Hölle oder Die neue Erde

Seit 1921 versucht nun Otto zur Linde mit einem großen Werke zunächst unter dem Titel „Die Hölle" das Hauptgebäude seiner Lehre und Dichtung aufzurichten. In kleinen „Notheften" von einem Bogen Umfang gibt er auf schlechtem Papier ein Verswerk in Prosadruck — aus Mangel an Mitteln und Widerhall! — heraus. Wieder ist es ein philosophisches Gedicht, eine „geistreligiöse" Lehre, die, wie alle früheren Werke, Wissenschaft und Dichtung, Physik und Metaphysik, das Deutschtum als Erbteil des Blutes mit einem von Blut und Geist aufgesogenen eingedeutschten Christentume als Erbteil der geschichtlichen Entwicklung verbinden will. Diesseits und Jenseits, lehrt Otto zur Linde, sind eines, sind die „Wirklichkeit", die zu erkennen Menschenaufgabe ist. In der Wirklichkeit gibt's keinen Tod, sondern nur ewiges Leben; auch der Leib ist kein Kleid, das ich ablege. Wirken aber kann ich nur, wenn ich weiß:

„Unsere Weltgegend ist *HOELLE*. Der haben wir Treue zu halten, sie urbar zu machen, wie englische Deportierte Australien. Damit meine ich nicht, daß wir *VERBRECHER* seien, die aus Vorgeburt ins Leben ‚zur Strafe' geschickt werden. Von der sie sich loskaufen können. Sondern *HOELLE* gleich Natur und Naturgesetz. Wir heben uns, wir ändern die Natur, wir werden auch dereinst (wo, das werden wir dann wissen) die ‚Naturgesetze' erhöhen. Aber hier, in uns, um uns, ist *HOELLE*. Ich lehre also einen *PESSIMISMUS*. Nur: dieser erzeugt *TAT* und nicht *ASKESE*. Und steigert *ETHOS* ... Und diesen brauchen wir. Am nötigsten die aus ihm quellende *TREUE*. Ein solcher

Pessimismus macht uns tief und ... stark. Vergangenheit empfängt nun ihren Sinn durch unsere *ZUKUNFT*. Die wir ... t u n und nicht nur ‚empfangen'." Otto zur Linde

Mit andern Worten: Otto zur Linde sucht einen „Sinn in die Grausamkeit der ‚Natur' zu bringen".

„Wir w o l l e n nicht mehr ‚Auslese' das ist Fressen und Gefressenwerden als ‚Prinzip' anbeten, wohl die *TATSACHE* sehen, darum das ‚Wort' *HOELLE*. Ich lehre einen Monismus. Alles Lebendige ist ‚Zustand' seiner eigenen ‚Wirklichkeit', die anfanglos, unsterblich und unendlich ist, ob Zelle oder deren Unterzellen, Pflanze, Tier, Mensch ... Wir s i n d (aber) nicht erschaffen, sondern ‚wirklich'. Und unser ‚Zustand' unser *WERK*. Damit wir aber nicht unser eigenes Spiegelgespenst sind, bedürfen wir des ‚Nichtalleinseins'. Ich lehre also die *WIEDERERKENNUNG* das ist Wissen von der ‚Wirklichkeit' der a n d e r n Seelen. Kein Zauberspuk. Kein Okkultismus. Wir stehen gegeneinander auf der ‚Brücke' unseres ‚Zustands', Mensch zu Mensch. Verrucht ist j e d e r Versuch, einander unters ‚metaphysische Hemd' schauen zu wollen. Denn auch: es g i b t keine ‚höheren und niederen Geister', sondern a l l e Seelen sind gleich in Wesen und Wert, anfanglos, unsterblich und unendlich, jede Seele ist ‚Ich-mir' ... Unser Leib kein Dualismus zu uns, sondern unser *WERK* ist er, aufgebaut aus den Leichen unserer Erzeugertierchen, aus den Säften im Mutterleib, und draußen aus Pflanzen- und Tierleichen. Also Seele hat sich ihren ‚Zustand' gebaut, den Leibkosmos ‚hergeholt'. Die Stoffidee ist zerbrochen. ‚Stoff' können wir nur noch nennen eine ‚Kräftelokalisation'. Auch bedürfen wir eines neuen Raumbegriffs. Und ganz scharf lehne ich ab die üblichen ‚Wertbegriffe' der Naturwissenschaft. Wenn eine Seele im ‚Zustand' Zelle ist, soll sie sich als Zelle benehmen. Ein Mensch ist im ‚Zustand' treu, wenn er sich als Mensch benimmt. Ich lehre, daß wir allermeist uns erst nur als *HALBTIERE* benehmen. Ich lehre n i c h t den ‚übermenschen', sondern den *MENSCHEN*."

Um allen Mißverständnissen vorzubeugen: Gelehrt wird eine Hölle, damit am Paradiese, am „Heiligen Menschenreich auf der Erde" gebaut werden kann. Aber nicht in Gott-losigkeit! Freilich, die Lehre von der Selbstverwirklichung, die Freiheit gibt, fordert einen „fernen Gott". Um sich ganz zu erobern, um nicht, „ihm nahe, ungerecht und fern zu sein dem Neben-Menschen". Trotz alledem: „Alle Gottidee" bleibt der „heilige Weg zu unserer Wirklichkeit". Zur „neuen Erde". Denn so soll das etwa 70000 Verse umfassende Verswerk, wenn es erscheint, heißen.

Ziele und Bedeutung der Bestrebungen Otto zur Lindes

Ganz klar sind aus diesen Schlußfolgerungen die Ziele Otto zur Lindes und seiner Zeitschrift zu erkennen. Von allem Anfang an wollte der „Charon" mehr sein als nur eine Zeitschrift für Lyrik, mehr als eine Kunstzeitschrift überhaupt. „Dichtung, Philosophie, Darstellung" hieß sein früherer, Monatsschrift „für modernes geistiges Leben" hieß sein späterer Untertitel. Was er immer erstrebte, war ein „organisches Menschentum", eine „lebensvolle Ethik" („Ethos ist bewußt gewordene Natur", sagt Otto zur Linde), „ein tiefes Forschen", ein „neues religiöses Suchen". Sein Zukunftstraum war immer eine Zeit, wo „das aus Geschenk Große sich deckt mit dem aus sich selbst Großen", wo „die Dichtkunst Menschheitssein wird, also gar nicht mehr als eine Kunst sich absondert".

Wir leiden heute alle an einer Zersplitterung unserer Kräfte oder einer einseitigen Pflege irgendeiner Fähigkeit, sind hingegeben einer mehr oder minder umfassenden Teil-Zwangsidee, von deren Verwirklichung wir das Heil aller erwarten. Und die sich nicht zersplittern wollen, sondern sich, unbekümmert um die vielen, leicht aristokratisch ab. Wer schlägt die Brücke vom Ich zum Du, wer hebt den Kampf zwischen „Individualismus" und „Sozialismus" auf? Hier

Otto zur Linde

zeigen die Dichter des „Charon“ einen Weg: Nicht für Nietzsche, nicht gegen den Sozialismus oder umgekehrt ist die Losung. Mit Nietzsche fordern diese Dichter ein Adeltum des Geistes, die Verwirklichung einer Tatwelt; mit dem Sozialismus das mitleidvoll schenkende Herz voll Demut und Güte. Nicht im Absondern von der Masse oder in einer die Kräfte zersplitternden Hingabe an sie liegt das Heil. Im Vorbildmenschen, der sich selbst verwirklicht, ist der Krampf der Zeit gelöst: was vorschwebt, ist ein Einzelner, der sich nicht zersplittert, sondern alle Fähigkeiten entwickelt, organisch sich entfaltet, „konzentrisch Kreis um Kreis um sich legt“, und der doch sich nicht absondert, sondern zur Gemeinschaft strebt: „Gemeinschaftsdienst durch Selbstentfaltung.“ Hier ist die größte und schwerste Aufgabe unserer Zeit nicht nur erkannt, sondern reiner gelöst, als von den vielen expressionistischen Weltverbesserern, die Otto zur Linde nicht kennen und nennen.

Gedichtproben

Immerhin: es ist möglich, daß man dem Denker und Lehrer, dem Künder des „deutschen Testamentes“ früher sein Recht werden läßt als dem Künstler, dem Dichter. Noch heute muß man ihn, weil so gut wie unbekannt, genau wie vor 10 und 15 Jahren, selbst reden lassen. Ich wähle zunächst zwei dunkelgetönte Gedichte aus „Thule Traumland“. „Der Wanderer“ heißt das erste:

Den alten Weg bin ich gegangen,
Die alten Bäume standen noch —
Ein wenig dünner schon mit Laub behangen,
Doch ihre Kronen grünten noch. —

Die alten Äcker hab ich mir besehen,
Noch immer blühten Kettenblumen an dem Weg —
Noch kann ich keiner nicht vorübergehen,
Und wieder stand die Abendsonne schräg. —

Die alte Sehnsucht fuhr im Sonnenschiffe
Ins Dämmer-dunkelnde voraus der Nacht —
Doch leise fröstelte Frühabendfrische,
Und meinen Mantel hab ich fester zugemacht.

Und wieder stach das grelle Gift ins Herz mir
Der gelben Dämmerkerzen, ach ich fror
Im späten Frühling, wie der Schmerz mir
Großschattenwankend trat ins Abendtor.

Er stand, ein Riese, vor der Sonne wuchtend
Bis an die bleichsten Sterne, und so ging,
Verging die Sonne unter ihm; auf dunklen Schluchten
Lag noch der dünne, safrangelbe Feuerring.

Es sind die alten Sterne, die mich nicht mehr grüßen,
Mein Weg gen Untergang ist schweigend, mein Gesicht
Ist matt vornüber und mit schweren Füßen
Geh ich; nun steht an meinem Weg kein Licht.

Auf einem Stein hab ich gesessen,
Die Nacht war mondlos und ich dachte schwer —
Die Sonne tot, der Mond hat mich vergessen,
Und meine alten Sterne stehn nicht mehr.

Da griffs mich schüttelnd, daß ich aufstand —
Ich will weit wandern, meine Sehnsucht flog
Mir weit vorauf gen Sonnenaufgang.
Ist mir ein neuer Sommer und ein Saatfeld noch?

Wie eine Abwandlung und Weiterentwicklung der Stimmung dieses Gedichtes lese man nun das folgende:

Mein Schiff ist gefahren so weit übers Meer,
Ein Segel seh ich am Strand nun nimmermehr.
Mein Vogel ist geflogen so hoch ins blaue Meer,
Ein Flügel und Ruder taucht nun nimmer, nimmermehr.

Auf endloser, weißer, heißer Heide ging ich hin,
Und weiß doch nicht: wann ich an den blauen Bergen bin.
Eine endlose Straße geht sausend neben mir hin,
Und doch weiß ich nimmer, nimmer, ob ich gehend bin.

Ich setzte mich auf einen Stein, ich sitz auf einem Meilenstein,
Ich sitz auf einem einsamen, im Sand versunknen Stein.
Ich senkte meine Wange in die Hand hinein,
Und grabe meinen Fuß tief in den Sand an meinem Stein.

Ich denke viel und grüble, und mein Stab zieht in dem Sand
Kreise und schreibt; ich schau auf Hand und Stab und Sand.
Doch ich werd des Schauens müde, und mein Stab fällt aus der Hand,
Mein Stab fällt müd und liegt vor meinem Fuß im Sand.

Wann der Abend kommt, dann wird die weiße Heide grau,
Dann wird die weiße Heide grau von Nebelabendtau.
Dann schauert mich die Kühle und der feuchte Abendtau,
Dann muß ich aufstehn und muß wandern, dann ist der Sand grau.

Dann wird die Welt grau bis zum Abendrot,
Dann brennt der Himmel, aber mein Herz ist tot.
Mit müdem, gedrücktem Schritt vom Abendrot umloht
Wandr' ich fürder und klopf am Tor der Nacht: „laß ein, ich bin der Tod!"

Ein Bekenntnisgedicht dann aus dem Bande „Wege, Menschen und Ziele":

Soll ich wieder Arbeit tun,
Die mein Herz nicht hämmert?
Will sie still am Tage tun,
Eh der Abend dämmert.

Ach das war auch Herzensnot,
Als ich schuf am reinen
Bau des Traums. Der Tag gebot
Und die Nacht: „Mit Steinen

Aus der groß und kleinen Welt
Sollst den Dom du bauen,
Den ein inres Licht erhellt,
Den die Welten schauen."

Und ich baute Tag und Nacht —
Wuchs da wuchtig Fügen.
Hab auch nichts zur Zier gemacht,
Und auch nichts mit Lügen.

Otto zur Linde

Soll ich nun, eh noch der Turm
In die Wolken raget —
Am Chausseebau Arbeit tun
Unten vor der Stadt?
Will sie still am Tage tun
Und nicht zürnend reden;
Herzensnot ist Herzensnot,
Ach, und um zu beten

Geh ich jeden Abend nun
In den Dom mit Trauern —
Ach! mit meiner Herzensnot
Beten stumm die Mauern.

Nun zwei helle Gedichte aus dem Bande „Lieder der Liebe und Ehe“:

Oh die vielen, vielen Sterne
in der blauen Sommernacht —
Mich erfaßt mit Fingern ferne
Was all-um leisatmend wacht.

Wie ein Knistern an dem Baume,
Der mich in den Zweigen wiegt,
Glühn die Blüten mir im Traume --
Kerzen, Herzen, Flüsterlicht.

Hauch, oh Hauch aus tausend Mündern
Mich umwehnd leis an mein Ohr —
Oh von Tausendseel und Kindern
Um und um; von weit, weit her

Kommt es brausend nah und näher
Und umbrandet mich mit Glanz,
Daß ich Welten brennen sehe —
Und, umründet, meine Seele ist im Glanz entzündet ganz.

* * *

Ach in meinen stillsten Stunden
War ich leise losgebunden
Von dem Grübeln, trüben Sehen;
War ein wundermildes Wehen,
Das mich trug in weißem Schoße;
Eine Aue blaue, große
Lag so frei umher zu schauen,
Wo schon Stern' und Tropfen tauen;
Oh das Licht von allen Seiten
War wie eine Mattglanznacht,
Denn auf tiefen Erdenbreiten

Schwamm die Sonne, und entfacht
Kam der Julimond gestiegen
Hoch am Rand des Meers. — Oh Fliegen
Über Sonne, Mond und Sterne
Durch das Weiße in das Blaue,
Wieder in noch weißre Ferne!
Bis zur wasserklarsten Aue
Dünn wie Lichtluft, losgebunden —
Stille Stunden, ach Gesunden!
Und von allen Seiten gleiten
Fort und zu die Umlichtbreiten.

Und endlich ein ganz kurzes, ganz schlichtes aus dem dritten Bande:

Die Welt wird grün,
Die Luft ist weich —
Nun steigt auch mir
Ein Ostern auf —
Ganz still, ganz still
Will ich erblühn,

Daß Pfingsten komm:
Mich leuchten zu sehn,
Daß Sommer komm
Und reife mein Herz
Zum frohen Herbst hin —
Dann soll der Winter lang noch warten.

Vielleicht findet mancher von diesen melodischen Gedichten, die in größerer Zahl auch der letzte Doppelband der „Lieder des Leids“ birgt, den Weg zu jenen andern, die wie das zuerst angeführte so „schwer schleppen“. Vielleicht sagt sich mancher: Der Dichter, der hier und in vielen andern (ein Lerchenlied im zweiten Bande zum Beispiel ist ein einziger langer Lerchentriller) so „melodisch“ sein kann, muß einen Grund haben, wenn er „unmelodisch“ ist. Dem Suchenden aber sei folgende Wegweisung von Rudolf Pannwitz empfohlen: „erstens daß man in den Rhythmus, als einen absoluten Sprechrhythmus, sich verlieren, ihm ganz sich hingeben muß, dann wird er tragen und führen und

die Plastik der Vorstellungen ausprägen. Zweitens, daß man auf jedes Bild und auf die Folge der Bilder wie auf die Figuren eines Tonwerkes achten muß, um durch die Architektur, welche die leitende Kraft ist, den geistigen Gehalt, den innen- und außenkosmischen Bau zu gewinnen."

Otto zur Linde

* *
*

Es ist mir hier nicht möglich, alle Mitarbeiter des „Charon" zu würdigen: Durchgesetzt haben sich, treu dem Charongeiste, Karl Röttger und Rudolf Paulsen; auch Erich Bockemühl fand mit den Gedichtsammlungen „So still in mir" (1911), „Worte mit Gott" (1913), „Musik der Träume" (1921) und den hymnischen Prosabüchern „Jesus" (1920), „Mutter" (1921) und „Die Jahreszeiten" (1921) verdienten Widerhall. Andere Wege gingen, dankbar ihrem Ursprung, Hanns Meinke und der Mitgründer der Zeitschrift, Rudolf Pannwitz. Los löste sich Werner Schumitz, der in einer eigenen Zeitschrift „Fanfaren" und in den „Schriften aus Yggdrasil" zwar nie in seinen Bestrebungen, doch mit einigen der in der Zeitschrift veröffentlichten Erzeugnisse in den Kreis des „Sturms" mündet.

Mitarbeiter des Charon

Bin ich ein Greis nun?
Der war schon im Kind –
All mein Müdes
Ist fruchtschwerer Herbst.

Was ich euch bringe
Ist Menschheitsfrühling –
Die Erde soll blühn,
Ich wölbe einen Neuen Himmel.

Meines Herbstes Schwerfrucht
Ist Samen. Den Winter
Verwandle ich euch –
Dann ist Klima des Geists.

Otto zur Linde

2. Karl Röttger

Herkunft und Anfänge

Von allen Charondichtern ist in der Öffentlichkeit noch der bekannteste Karl Röttger (geboren 1877 in Lübbeke in Westfalen). Zeitweise warb er, seit 1909 Mitherausgeber des „Charon", auch durch eine eigene Zeitschrift („Die Brücke", 1911 bis 1914) für die Kunst und die Gedankenwelt des Charonkreises. Es war sein Dank an Otto zur Linde, der ihm, als er nach unbefriedigenden eigenen dichterischen Versuchen als Dreißiger dichterisch „brachlag", in den Jahren 1906 und 1907 den Glauben an sich zurückgegeben hatte, indem er ihn aus der Überlieferung löste, seine menschliche Sehnsucht zur dichterischen Gestaltung frei machte. Was Röttger schon mitbrachte, war, genährt durch die Eindrücke, die er Mombert, Rilke, Leopold Schefer, Jens Peter Jacobsen, Angelus Silesius und Meister Eckhart verdankte, eine tiefeigene, mystische Sehnsucht, ein Hang, sich ans Unendliche hinzugeben und zu verlieren, war eine schmerzhafte Kenntnis der Welt der Seele, war Andacht zum Kleinen, ein großes Staunen vor dem Unscheinbaren, der Welt des Kindes zumal, der er zwei Schriften schon gewidmet hatte („Das Leben, die Kunst, das Kind", „Kind und Gottesidee"), war endlich eine lebendige Beziehung zu einem Vorbildmenschen, zu Jesus, dem er in einer Gedichtsammlung „Die moderne Jesusdichtung" (1907) eben gehuldigt hatte. Was er durch Otto zur Linde erhielt, war die ihm das Selbstvertrauen zurückgebende neue Lehre von der Kunst als einem hemmungsfreien Sich-gebend-Gestalten des ehrlichen Dichtermenschen, war die neue Einsicht in Sprache und Vers, war vor allem die Bekanntschaft mit einer Persönlichkeit, die ihm als „kosmischer" Dichter „jenseits aller Literatur bei der Edda, den Indern, Lao Tse, Bibel und Mittelalter" zu stehen schien. Das Werk der Befreiung, das Otto zur Linde begonnen, setzen dann Hölderlin, Brentano und Strindberg fort, in denen Röttger wahl- und schicksalsverwandte Menschen und Dichter erkannte. Und so atmen schon die Titel der ersten im Charonverlage veröffentlichten Werke („Wenn deine Seele einfach wird", 1909 — „Tage der Fülle", 1910 — „Die Lieder von Gott und dem Tod", 1912) den neuen Geist, sind mit ihrem Bekenntnis zu schlichter Innerlichkeit, mit der Umgrenzung der Hauptthemen, mit ihrer leisen Wortmusik fast schon eine erste Würdigung ihres Schöpfers. Und man findet dann wirklich die neue Schlichtheit, die ergreift, jene schmucklose ungewollte Einfachheit, der das Vorwort zum ersten Buch huldigt („Die Augen gingen mir auf für die ‚Schönheit' und Tiefe ‚alles glanzlosen Seins'"), für die auch lyrische Bekenntnisse öfter Worte finden, wie dieses Gedicht:

Beziehung zu Otto zur Linde

Erste lyrische Werke im Charonverlage Ihre Eigenart

Atme auf. Wir wollen leise gehn,
Durch die Stille dieses Abends gehn,
Durch das Licht.
Was am bunten Tage dich verwirrt
Von der Fülle aller Welt,
Ist geordnet, hingestellt,
Wenn am Abend deine Seele einfach wird.

Ist nicht alles sonderbar und klar?
Ist nicht alles märchenhaft und wahr?
Sieh, du staunst.
Da stehn Dinge traumumhüllt im Licht.
Das ist alles und mehr weiß ich nicht.
Mehr zu wissen ist ja auch nicht not. —
Diese Nacht durch bis zum Morgenrot

Deckt der Schlaf und Traum uns beide zu.
Löst sich aller Welt Sein auf in unsre Ruh.

Oder ein stimmungähnliches aus dem ersten Bande:

Und ſtiller wird mein Leben ſchon
Und reiner meines Weſens Ton
Und deutlicher erfaßt mein Sinn:
Wohin ich ſtrebe, was ich bin.

Beruhigt hab ich mich dem Werden hingegeben;
Mit leiſen Taten lebe ich mein Leben.
Ich werde einſt — beglückt, wie jetzt im Tun, —
Im Denken Gottes als Erinnerung ruhn.

Sich ſpricht Röttger aus, immer ſein Drinnen, auch wenn er das Draußen Wort werden läßt, die ewigen Vorwürfe aller Lyrik geſtaltet: den Kreislauf des Jahres (gern verweilend auf der Heide, auf weiten Ebenen, einſam, im Dämmergrau des Herbſtes und Winters, wie im Grau des Abends, einſam immer und ſinnend), den Kreislauf der Gedanken, der großen um ewige Mittel-

Karl Röttger

Nach der farbigen Kreidezeichnung von **Walther Ophey**

Karl Röttger punkte schwingenden Gedanken, das Auf und Ab und Hin und Her zwischen den Polen Gott und Mensch, Leben und Tod, Einsamkeit und Gemeinsamkeit:

Die letzte Schönheit ist das Neigen
Von Mensch zu Mensch und jeder spricht:
Die Einsamkeit und sagt das Seine
Und hört dem andern zu in Schweigen
Und Staunen und bewahrt in Reine
Die Ahnung wie ein erstes Licht: —
Die Ahnung, daß wir uns verstehen,
Und nicht mehr einsam weitergehen."

Aber daß man bei der Formung solcher Gedanken nicht erinnert wird, daß man Eigenleben und Eigengestaltung, nicht Wiederholung, das heißt „Literatur" spürt, daß man an diesen mit feinerem Gefühl für Rhythmus, Wortwahl, Wortklang gewachsenen Gebilden merkt: Hier fühlt man, was in ihnen klingt, auch nachklingen, sein Leben mein Leben werden — das alles macht einem Röttgers Werk lieb. Im Besten erlebt man jene hohe Kunst typischer Gestaltung, die, verlockende Fülle des einzelnen verschmähend, bequemen Schmuck meidend, nicht klingelt, sondern klingt. In den besten dieser Gedichte fühlt man die stummen Dinge Sprache gewinnen, fühlt, wie die Welt zu leuchten beginnt, wie alles zu Seele wird, das schwere Rätsel des Daseins ein beglückendes Los:

O dunkle Schwermut alles lichten Lebens —
— — — —
O singende Heiterkeit blühender Nacht —
— — — —
O Seligkeit trunkenen Gleitens, Schwebens —
— — — —
O Ruf des Grausens aus grundlosem Schacht —

Lieder von Gott und dem Tod

Das gilt im besonderen von dem dritten Buche, das die ersten überragt, von den „Liedern von Gott und dem Tod". Hier lag — durch die Ähnlichkeit des Stoffes mit Rilkes „Stundenbuch" bedingt — die Gefahr der Anlehnung am nächsten. Sie ist trotz der nötigen Ähnlichkeit manches Gedichteingangs, mancher Stimmung gemieden. Ein im Irdischen Gefangener, nach dem Unendlichen Verlangender, in ihm Heimischer geht Gott suchen. Diesem schwermütig Einsamen ist auch Gott ein Einsamer wie er, ein Menschenferner, der an den Rändern des Abgrunds nachts mit dem Tod gedankenschwere Zwiesprache führt, sind die Menschen die Straße zu ihm, er das Licht drüberhin:

Das ist die Straße, die Gott geht
Mit leisem Schritt: die Menschheit; aus Vergangenheit
Kam er sehr dunkel in die Gegenwart,
Geht über uns hinweg und geht
Stumm in die Zeit, die seiner harrt,
Die ungeboren annoch steht, und ihm bereit.

Und unsere Tage sind ein kurzes Stück
Des Gottespfades, den er einsam geht.
Wir sind der Weg, der unter ihm erzittert,
Der Staub, der unter seinem Fuß zermürbt, verwittert,
Und von dem Rauschen seines Kleids verweht;
Und fühlen noch sein Schreiten auf uns hin wie Glück;
Er schreitet über uns hinweg — er schreitet
Hinaus, hinein, der Zeit zu, die sich breitet,
Wie hinter ihm: die Straße, die zerfällt, —
Hinbröckelnd in den Abgrund aller Welt.

Wir Menschen sind die Straße dir
Hin durch die Nacht der Zeit —
Die Straße liegt so stumm; denn wir
Die Menschen, wurden still, bereit,
Und fühlen doch: Du bist nicht hier,
Du bist noch weit.

Die Straße liegt so blaß, so schweigend
Im Abend, dunkelnd von der Nacht.
Da hat die Nacht, hochher sich neigend,
Ein blasses Sternlicht hergebracht.
Und hat, tief aus den Gründen steigend,
Ein Ahnen summend mitgebracht.

Die Straße liegt und wartet stumm,
Daß endlich Gott darüber schreite
Das Morgenrot steigt — Nacht ist um —
Die Straße schaut und geht ins Weite,
Als bitte sie zu Gott, nun komm
Und schreite über mich; o schreite. —

Gott aber ist so lange schon
(Wie schwebend) drüber hingegangen:
Das war um Mitternacht der Ton,
Das war das Licht, leicht hingehangen
Von Blinkesternen und vom Mond ...
Das war der Wind auf meinen Wangen.

Und niemand hat an ihn gedacht.
So ging er ungesehn ins Weite —
Und spät nach diesem Tag, zur Nacht
Sehnt wieder wohl (— daß Gott hinschreite,)
Die Straße — daß sie seiner Macht
Gelaßnen Schreitens blaß sich breite.

Das aber ist der Tod:

Er ist der große Träumeleise
Der durch die Tage farblos schleicht;
Schlafwachend — dem sich alles reicht,
Was lebt, — daß er im Schlaf sich speise.

Er ist ein Ton, der schläfert ein,
Er ist die Hand, die wischt ein Zeichen
In Gottes großer Schrift. Und sein
Farbloser Blick macht ganz erbleichen

Er weiß von sich nichts und er wandelt
Vorbei und weiß nicht, was er tut —
Und tut und tut und schlafend handelt:
Er atmet Leben und trinkt Blut.

Worauf er ruht. — Und was gewesen,
Ist dann nicht mehr (er selbst weiß nicht
Dies Wunder: daß nun ein Gedicht
In Gottes Schrift nicht mehr zu lesen).

Hier spricht ein neuer Mensch, der aus religiösen Nöten heraus sich findet, fromm und stolz und bescheiden zugleich, ein gefaßter Mensch, der endlich sein menschliches Schicksal ganz in seine menschliche Hand nimmt.

Lyrisch das Grundwesen von Röttgers Kunst

Wie fast alle neueren Dichter ist Karl Röttger eine lyrische Natur. Er bleibt Lyriker, auch als sich sein Formenkreis weitet, als er erzählt, dramatisch gestaltet, ja sogar kritisch wertet. Ob er, der Kinderfreund, in einem kleinen, aber sehr aufschlußreichen Büchlein über „Die Religion des Kindes" (1914) schreibt, oder in einem Bande „Essais" „Die Flamme" (1918) von dem zeugt, was er liebt und was ihn quält: „von des Menschen Einsamkeit", von dem „philosophischen Dichter", von Jesus, Shakespeare, Strindberg oder Otto zur Linde, von Hölderlin („Der Wahnsinn des Dichters") und Brentano („Das Herz des Clemens I und II") — lyrisch muß er sich bekennen, Gedichte brechen durch: mag ihm das prosaische Wort versagen, nie versagt ihm der Vers. Immerhin: Seit 1914, seit den „Christuslegenden", sucht Röttger den Weg zur epischen, seit 1918 den Weg auch zur dramatischen Kunst.

Das erzählende Werk

Eine früher entstandene, erst 1922 veröffentlichte Sammlung kleinerer Epen („Sehnsucht und Schicksal"), drei Bände Legenden („Christuslegenden", 1914 — „Der Eine und die Welt. Legenden von Weisheit, Wanderung, Nacht und Glück", 1917 — „Das Gastmahl der Heiligen", 1920), ein umfangreicher Hauptband Erzählungen „Die Allee" (1917) und drei kürzere Sammlungen

Karl Röttger („Stimmen im Raum. Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals", 1920 — „Der Schmerz des Seins", 1921 — die Kindheitserinnerungen „Die fernen Inseln", 1921) umfassen Röttgers erzählendes Werk, soweit es bis 1924 erschienen ist. Am ergreifendsten wirkt er, wo für seine religiöse Sehnsucht der Legendenton sich wie von selbst bietet. So gehören meinem Empfinden nach die drei Bände Legenden zu den schönsten und tiefsten Bekenntnissen heutigen Gottsuchertums. Tausende reden noch heute von Jesus, hier hat ihn einer neu erlebt, so als ewig lebendigen Heiland erlebt, daß er mit ihm von Galiläa aus durch alle Räume und alle Zeiten geht, daß er um die sonnigen Dinge in seiner Kindheit ebenso weiß, wie um die Qual seines Leidens, das dieses Buch heiligspricht; daß er ihn heute mit Shakespeare reden und morgen einen Bettler „die Lehre vom Stall" entwickeln läßt: „Nicht alles Kleine vermag groß zu werden. Aber alles Große war zuvor klein, ganz klein. Also kann niemand wissen, was aus dem Kleinen werden wird. Also sollen wir das Kleine nie verachten, denn es könnte ja das Große aus ihm werden. Und hinterher wären wir die, so das Große verachtet haben. Und weiter sagt die Lehre vom Stall: Verachtet Kleinheit, Enge und Armut nicht; was aus ihr hervorgehen könnte, wenn es dem Schicksal so gefällt, das weiß niemand... Und das Große ist immerdar verhüllt und verborgen gewesen in Enge und Armut, bis danach sein innerer Weltglanz Enge und Armut strahlend durchbrach und das Leuchten der Welt sichtbar ward; allen vertrauenden Seelen sichtbar ward; und danach also beschämt standen, die es zuvor verachtet." Immer lehrt dieser Heiland, „Gold zu sehen am Tag, Wunder im Alltag", „mit Gottesaugen das Graue zu erlösen, Glanz darüber hinzulegen" und „alles in die freie, ungeteilte Sonne hinzuführen". Das heißt: nicht den Täter äußerer Wunder predigt Röttger, sondern den Seher der inneren. Nichts bezeichnender für diese Predigt vom ewig lebendigen Heilandtum als die Legende: „Christus schläft unter dem Kreuz." Es ist Abend, als Jesus in eine Stadt kommt, wo freundliche Menschen ein Fest feiern mit Musik und Lichtern. Die Herbergen sind voll, Jesus findet kein Nachtlager: er fühlt auch, er paßt da nicht hinein. Und er geht aus der Stadt den Bergwald hinan, sitzt auf einem Steine vor einer Nische mit grünschwarzen Bäumen nieder und schläft ein:

Die Legenden von Jesus

Schluß der Legende: Christus schläft unter dem Kreuz

„In der Nacht träumte ihm, es spräche eine Stimme. Und da es eine leise Stimme war, konnte er erst sie nicht verstehen. Da sprach er im Traum: Sprich lauter. Wo bist du?

Die Stimme sprach: Über dir. Blick herauf.

Er sprach: Ich sehe nichts.

Da sprach die Stimme: Ich hänge am Kreuz. Du aber schläfst unter dem Kreuz. Ich bin ein Bild von Menschen gemacht; sieh herauf, und erkenne dich. Ich hänge am Kreuz.

Da erschauerte Jesus und begriff. Ja, er war es selbst. Er hatte zu sich selber gesprochen im Traum. Er hing hier im Wald am Kreuz, Tag und Nacht, und schlief nun zu gleicher Zeit unter seinem eigenen Kreuz. — Es war wohl lange her, daß er in Wahrheit so gehangen hatte; aber in diesem Augenblick, in diesem Traum war es ihm gegenwärtig und er seufzte schwer.

Die Stimme sprach weiter: Als du in der Stadt warst, heute abend — da warst du wieder nicht ein Mensch wie die andern. Du wichst wieder aus und hast ihrem Fest nur... nachgesehn... Es ist wohl darum, daß du immer allein gehst. Der Menschen Wege sind nicht deine Wege. Und darum mußt du wohl am Kreuz hängen.

Jesus schwieg erst, in Qual, in Angst. Dann sagte er und preßte sein Herz fest im

Traum mit der Hand: Ich kann nicht anders. Es muß so sein. Was könnte ich auf den Wegen der Menschen sein? Ein Herrscher, der Gewalt hat? Ein freudelärmender Mensch? Gott weiß, warum er mich gesandt hat, als einen, der anders ist, einsam geht und ausgesondert ist... Und doch: ich wär' das Kreuz gern los. Ob ich nun daran hänge oder es schleppe... Ich wäre es gern los; es genügt, einsam zu wandern; denn das schon ist Leid genug. Ich bin weder gemacht zum Gewaltigen, der herrscht, noch zum Bürger, der in der Stille lebt, sein kleines Tagewerk tut und mal zum Fest sich schmückt... Und doch haben auch diese (die Gewaltigen und Bürger) das ihre zu tragen... inwendig... — Und knien manchmal gern vorm Kreuzbild, sprach die Stimme weiter.

Und doch, sprach Jesus im Traum, wäre ich das Kreuz gern los. Ist es denn not, an den Straßen zu hängen? Oh, vermöchte alles Leid ausgewischt zu sein; der Menschen und danach auch meines; denn so lange die Menschen leiden, leide auch ich. Vermöchte es ausgewischt zu sein und selbst noch das Gedenken und die Erinnerung an Leid...

Noch ist das nicht möglich, sprach die Stimme; dazu lieben sie zu sehr das Weh der andern... Dazu leiden sie selbst zu wenig noch an sich...

Hiernach sank Jesus aus dem Traum wieder in tiefen festen Schlaf, ohne aufzuwachen und schlief bis in den Waldmorgen hinein, denn er war sehr müde gewesen. Und es war schon das Licht der Sonne in den Baumkronen und die Vögel sangen ihm zu Häupten und die Zweige wiegten sich über ihm...

Da stand nun ein Häuflein Menschen da, Menschen aus der festlichen Stadt, die waren gekommen zu beten. Die sahen ihn liegen auf dem Stein und schlafen, gelehnt gegen das Holzbild, und wußten nicht, was sie sagen sollten.

Sie wollten beten, mochten aber doch nicht den Menschen wecken, der da lag. So standen sie und warteten. Fast wie in frommer Scheu.

Und einer von ihnen sagte: Ist so ein Schlafender nicht wie ein Gefäß voll heiligen Dunkels oder heiliger Wasser, das man nicht stören soll?

Und ein anderer sprach: Wie sieht dieser doch aus? Ist er nicht dem heiligen Bild ähnlich?

Über diese Worte blickten andere erschrocken und es war eine Weile still.

Bis einer sagte: Ich habe ihn am Abend in der Stadt gesehn; es ist etwas in seinen Mienen und in seinen Gebärden, das ist anders denn wir...

Aber w e r er ist, das wissen wir nicht...

Vielleicht sagt er es uns, wenn er erwacht...

Zuletzt tat Jesus die Augen auf, lächelte erst und dann sah er die Menschen da vor sich stehen. Da erschrak er ein wenig und stand schnell auf.

Was wollt ihr?

Beten.

Jesus stand da. Aufrecht, groß, grad, mit dem Rücken gegen den Kreuzesstamm gelehnt...

Beten — sagte er...

Sie nickten. Wir haben gewartet, denn du schliefst. Und so lange konnten wir nicht beten, denn du lagst zwischen uns und dem Kreuz... Da sah Jesus hinter sich und am Kreuze empor; ja, er hing noch immer am Kreuz und ihn fror in seiner Seele.

Dann nickte er ihnen zu mit einem schmerzlichen Lächeln, aber in großer Güte, und ging durch ihre Reihen hindurch und schwand im Wald... (Und war niemand, der ihm nachfolgte.) Im Licht, das durch die Stämme fiel, blühte sein Gesicht ein wenig auf. Er lächelte noch immer schmerzlich und sprach: Sie beten... Sie lieben das fremde Weh. Sie haben sich noch nicht ganz gefunden. Sie sind noch nicht heil von allem Schmerz und von der Grausamkeit der Jahrtausende. Ich bin ihnen zum Bilde geworden. Sie kennen den Lebendigen nicht mehr...

So dachte er bei sich selber und hatte eine leise Trauer in seiner Seele und ging einsam hin durch den grünen Bergwald..."

Das Gastmahl der Heiligen

Im letzten Legendenbande („Das Gastmahl der Heiligen") weitet sich dann der Kreis der Legendenträger. Noch erzählt Röttger auch hier neue Legenden

von Jesus dem Knaben und dem Manne, dem Irdischen und Auferstandenen. Aber dann redet der heilige Franz mit seinen Tauben, und ein einfältiger Bruder findet in einer verstoßenen Magd mit ihrem Kinde die Mutter Gottes mit dem Jesusknaben. Oder jenseits der Welt sitzen im wändelosen Raum die Heiligen beim Gastmahl, die im Leben es trieb die Schönheit, das Wunder, das Geheimnis zu sagen, „der Welt überhöhung und Vollendung im Traume, in Gott", — sitzen Eckehart und Angelus Silesius, Dürer und Rembrandt, Shakespeare und Hölderlin, Beethoven und Bach, und unter denen, die um die Musik des Jenseits gerungen, sind auch Strindberg und Nietzsche. Innerlicher frommer Jubel ist der Lebenston dieser Legenden, deren Musik, wie ich hoffe, nachklingen wird, wenn auch unser Leben unsern Enkeln einst Legende sein wird.

Andere Erzählungen

Keiner hat heute wie Röttger die Kraft und die Süße des Legendentones. Er klingt auch aus der Mehrzahl der Erzählungen der „Allee", der „Stimmen im Raum" und der ersten der Sammlung „Der Schmerz des Seins", die unter dem Titel „Shakespeare und die unendliche Landschaft" eine Todeselegie gibt, ein Schicksalslied von dem Genius und der Welt, seinen Abschied von ihr, ehe er eingeht in die unendliche Landschaft, nachdem er erkannt: „Alles ist Rätsel und der Mensch ein Ding zwischen Himmel und Erde, zwischen Oben und Unten, Gut und Böse, Tier und Gott. Doch mehr noch Tier und Gott nur in der Liebe." Erzählungen freilich im alten Sinne sind das in der Mehrzahl nicht. Das Wort

Die Allee

paßt nicht recht für den Hauptband „Die Allee", für diese mehr als zwanzig nachdenklichen Bekenntnisse, Gesichte, Träume, Märchen, Mythen vom Unbewußten. Mit einer leisen Wortmusik und mit weichen getupften Farben, die schon der Lyrik und den Christuslegenden ihren eigentümlichen Zauber gaben, wird hier aus tiefstem Mitgefühle mit der Menschenseele im Kinde und Manne, im Mädchen und in der Frau immer wieder die Tragik der Einsamkeit jedes Einzelnen, der Hingabe an und der Gefangenheit in sein Schicksal dargestellt. In den ersten Erzählungen, wie den „Märchen von der Traurigkeit" und den „Kindertränen" werden Kinderseelen enthüllt, die Tragik der mittleren und späteren Jahre im Leben der Namenlosen und Weltberühmten deckt das zweite Drittel auf, und das Buch schließt, sich immer tiefer in Melancholie einspinnend, immer mehr sich in des Lebens „dunkle Seltsamkeit" und in „verworrenes Fühlen, das aus Tiefen quillt", verlierend, mit immer düsterern Bildern, und endet in dem letzten Stücke „Der letzte Weg und die Brücke" mit der Vision einer Landschaft am Rande des Seins, einer licht-, farb- und klanglosen Welt, durch die die Toten hinüberschreiten, mit einem Bilde von mythischer Gewalt. Es ist ein Buch für die stillen langsamen Leser, die innerlich Frommen, die Anbeter der einzig wahren Schönheit, der Herrin Seele, die leben kann in einem Menschen und in einer Landschaft. Die Höhe erklimmt meinem Gefühl nach dieser Hauptband der Erzählungen mit der mittleren der drei Johann Sebastian Bachs Berufung, Mannesalter und Tod gestaltenden Stücke. Die Vision von dem mit Gott im Orgelspiel ringenden, in Himmel und Hölle auswandernden, tief einsamen Künstler mit ihrem erschütternden Schlusse gehört für mein Gefühl zu dem Unvergänglichen deutscher Kunst.

Die Stimmen im Raum

Ebenso bezeichnend für Röttgers Art wie „Die Allee" sind „Die Stimmen im Raum". „Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals" fügt ein Untertitel hinzu. Da spricht zu uns, was man etwa aus Bildern von Nolde spürt: die Unendlichkeit grenzenlosen Raums, und darin Einzelnes, wurzelnd oder verloren im Ewigen. Da werden sie, die Frühlings- und die Sommer-

straße, die Herbstallee und die Winterstraße fast zu mythischen Erlebnissen, Urerlebnissen träumender Seelen. Da gewinnen Wälder betörend oder beseligend Auge, Stimme und Gestalt. Und dazwischen geht Friederike Elisabeth, die die Welt Brion nennt, verlassen durch graue Landschaft, um in heiliger zeitenloser Stunde aus Glück und Not den Segen innerer Stille zu gewinnen. Wieder kann ich mir denken, daß der nach Lot und Maß und fertiger Form Urteilende fragt: Was sind das für seltsam schwankende, verschwebende Gebilde? Tagebuchartige Aufzeichnungen, Betrachtungen und Bekenntnisse gemischt mit Erzählungsteilen und innigster Lyrik, Ungestalt und Gestalt, Nebel und Form. Aber wer willig inneren Stimmen hört, antwortet: Es wirkt und wächst, geht ein in Tag und Traum. Oder verfolgt und beseligt nicht der Klang von Sätzen, mit denen das Buch schließt: „Und der Mann sprach: Ich weiß nicht, ob ich je lebte zuvor, — noch ob ich leben werde. — Ich weiß nur, daß du mir lieb bist, wie das Blut meiner Adern. Und daß wir leben müssen von Traum zu Traum." —

Das dramatische Werk

Nach Jahren, die Röttger Legende auf Legende, Erzählung auf Erzählung schenkten, bricht nun die in jungen Jahren schon einmal lebendige, später zurückgestaute dramatische Gestaltungslust in einer Fülle von Werken fast gewaltsam durch. Wenn ich sage: Die Eroberung des Dramas geschieht mit lyrischen Mitteln — so spreche ich zunächst kein Werturteil aus, sondern kennzeichne nur die Wesensart dieser Werke. Im übrigen ist Röttger sein bester Deuter: die Aufsatzsammlung „Zum Drama und Theater der Zukunft" (1921) nennt Wege und Ziele, wirbt für das religiöse Drama, das Märchenstück, die Verdrängung des gewaltsam Handelnden durch den weise Sprechenden, die Umwandlung der Schaubühne in den „tönenden singenden Raum".

Zum Drama und Theater der Zukunft

Was ist Dichtung? – Immer neu die Menschwerdung der Stimme Gottes, geistiger Gehalt in reifer, aus dem Dichterinnern gewachsener Sprache! Immer neu die Gestaltung der Welt unter dem Gesichtspunkt der besonderen Einstellung des Dichters zur Welt! Immer neu „die Erlösung des immer zu toter Vergangenheit verfließenden Seins zu immer lebendiger Gegenwart", „Erlösung des Seins in die symbolkräftige Gestalt, die Leben und Sein vor Gott eigentlich *haben* sollten". Ein Drama aber entsteht, wenn „das Lebensproblem" (vom Rätsel des Seins) oder tragische „Konflikte" in der Form der *Rede* und *Gegenrede* dargestellt werden, „Rede und Gegenrede so gefügt sind, wie in der Natur Entladungen elektrischer Art oder Aufeinanderfolge. Von Maximum und Minimum. Es stellen sich Konflikte und Tragiken heraus, das Leben vibriert; Haß, Liebe, Leidenschaft oder was es sei, glüht auf — und wird versöhnt oder explodiert. Jeder Akt sei im Grunde das ganze Drama. Und das meine ich so: jeder Akt gebe das Motiv, aber so, daß man vor dem Schluß nicht wisse, wie die Sache gehe. Sie mag bis zum Schluß scheinbar so und auch anders gehen können... für das Gefühl der Zuschauer. Aber am Schlusse sei ein tiefes Aufatmen und dann wisse Jeder: es hat *nur* so gehen können, wie hier der Dichter es mit starker Hand geformt hat". Unwesentlich, ja mehr dem schlechten Drama angehörig, sei das, was man gemeinhin „Handlung" nenne: „Schießen, Degenschwingen..., Häuser anzünden", „Volksmassen, die fanatisch Arme gen Himmel strecken". Gewiß: Kein Drama ohne stärkste Handlung. Aber die Handlung liege „immer mehr oder weniger hinter dem Drama, *hinter den Worten*. Nicht daß die Handlung bis zu einem gewissen Grade *durch* die Worte des Dramatikers nicht durchbreche und im Schauspieler Gebärde gewinne. Aber wesentlich bleibe nur die durch die Worte des Dichters

W. von Wecus, Bühnenbild zu **Röttger**, Untergang des Königs, im Stadttheater zu Bonn

scheinende seelische Spannung. Wie zum Beispiel das griechische Drama, auch Hebbel handlungsarm sei, Knut Hamsuns „Vom Teufel geholt" kaum eine Handlung habe und doch eines der merkwürdigsten und stärksten Dramen sei. Ein Beweis dafür, daß es auf „Außenhandlung" überhaupt nicht ankomme, „wenn nur die Menschen, die wir sehen, innere Handlungen und Wandlungen durchmachen — und wir die in ihren Worten sehen". So daß in solchen Dramen die Helden „auf der scharfen Grenzscheide gehen, wo Passivität in Aktivität umschlägt oder übergeht". Und wieder sei unwesentlich, ob ein Drama tragisch ende oder versöhnlich. „Wirkliche Tragödien, wie Macbeth, Hamlet, Herodes und Mariamne, Gyges und sein Ring u. a. sind selten. Weil nämlich die Konstellation zwischen den Menschen selten so grausam unabänderlich ist, daß es zum Zerbrechen der einen Partei oder beider Parteien führen muß." Das „meiste von dem, was wir Tragödie nennen, sind traurige Begebenheiten und große Traurigkeiten (wie manche Schillersche Stücke, wie Hebbels Maria Magdalena, wie der Erbförster usw)". Heute aber „weite sich der Raum". Tragik führe heute seltener zur Tragödie. Der Sinn des modernen Dramas sei, „Überwindungen, Ausgleiche" zu suchen. „Da aber versagen so oft die dramatischen Dichter. Sie sind ohne Weisheit. ‚Wo ein Weiser zugegen ist, geschieht kein Unglück', las ich irgendwo. Das ist wahr. Ich gehe aber noch einen Schritt weiter und sage: der Mensch braucht nicht immer im Leid oder

W. von Wecus, Bühnenbild zu **Röttger**, Sechs Schwäne

im Unglück einen Weisen, der ihm sagt, wie man Unglück und Tragik wende (daher Notwende), sondern er kann selbst die Weisheit finden. Denn der Mensch ist durchaus ein schöpferisches Wesen." Wie denn auch neuere Dramatiker in merkwürdig erschütternden oder schönen Werken, wie Georg Kaiser (mit den „Bürgern von Calais", „Frauenopfer", „Koralle", „Gas", „Von Morgens bis Mitternacht"), wie Walter von Molo (mit dem „Infanten der Menschheit", dem „Hauch im All"), wie Wildgans, Fritz von Unruh, auch Dehmel (mit den „Menschenfreunden") diesen Weg zu größerem Lebensraum schmerzlich gesucht, aber „der Not Wende" in diesen Werken noch nicht immer gefunden hätten. Zusammenfassend: Das Drama, Gestaltung der Welt in ausgereifter Sprache, sucht durch Rede oder Gegenrede einen nötigen Ausgleich, eine Überwindung; sein Gehalt ist Sichtbarmachung eines „metaphysischen Sinns", einer Weisheit in allem Weltgeschehen; sein Ziel ist Durchbruch der Menschlichkeit im Kampfe gegen Unmenschentum und Untermenschentum in sich und andern, eine Erlösung von Schuld.

Die Dramen

Dies Ziel suchen nun eigene Dramen zu erreichen. Seiner Lehre vom passiven Helden und der Handlung hinter den Worten getreu nennt Karl Röttger sein erstes Drama „Gespaltene Seelen" (1918) ein Kammerspiel. Zwei Geschwister, erinnerungsbeschwert und müde, betrachtsam, schmerzlich hingegeben dem Fluten ihrer inneren Vorstellungswelten, gehen am äußeren, tätigen Leben, das ein froh Genießender verkörpert, zugrunde. Aus der Geschwisterliebe, die nicht nur die Seele meint, kann sich die Schwester nicht zum Gatten, der

Bruder, der Dichter, nicht zu der Welt hinfinden. — Es folgen Dramen, die, zeitlos gedacht, doch die Stimmung der Kriegsjahre und der Weltwende deutlicher spüren lassen. Ohne mit einem Worte die Gegenwart zu streifen, rührt „Das Antlitz des Todes" (1921 aufgeführt, noch nicht gedruckt) schon im Titel an das Grauen der Blutjahre, ist das Drama „Haß oder das versunkene Bild des Christ" (1918) ein Drama der Anklage gegen die dunklen Mächte, die Haß und Krieg predigen, ein Drama von der Thronerhebung der Liebe durch die Gestalt des Fremden, der Christus ist. Denn auch im Drama ist Röttger nur „Hauch und Mund des Einen, der kam, um das Leid zu bannen". Unmittelbarer will dann das in der Gegenwart spielende einaktige Drama „Die Krise" (aufgeführt 1919, nicht gedruckt) die Wandlung eines Herrenmenschen in einen Diener der Liebe erleben lassen. Zwei größere Dramen, „Das letzte Gericht" (1922) und „Des Königs Untergang" (ungedruckt, aufgeführt 1922), versuchen eine neue Spielart der Läuterungsdramen zu schaffen. Röttger, der in seinen Dramen eigentlich die Menschen erfahren lassen will: „Es sind Sterne in der Welt, und, wo ein Weiser zugegen ist, da geschieht kein Unglück", muß doch hinzusetzen: „Und doch geschieht noch das Unglück." Da versucht er in beiden Dramen den Ausgleich durch das Jenseits. Auf die sechs Spiele vom Leben läßt er im „letzten Gericht" ein Nachspiel „Im Jenseits" folgen, wo die richtende Stimme mit der Weisheit des Jenseits den nötigen Ausgleich schafft, die Lösung und Erlösung aus der Wirrnis des Lebens. Den Lieblingsweg seiner träumenden Seele, den Legendenweg, gehn dann das Drama vom verlorenen Sohn „Die Heimkehr" (aufgeführt 1921, ungedruckt wie die kleineren Dramen „Der Heilige", „Erlösung") und die ungedruckten legendären Dramen „Elisabeth von Thüringen" und „Richmuth von Aducht". Den Weg zum religiösen Drama geht „Simson" (1921), ein Werk, das im Vergleiche mit den Simsongestaltungen durch Eulenberg, Wedekind und Burte meinem Gefühle nach am besten den Eigenwuchs des Dichters zeigt, die Vorzüge seiner Gestaltungsart ebenso enthüllt wie ihre Grenzen. Endlich suchen zwei Märchenspiele, „Die sechs Schwäne" (1922) und „Der treue Johannes" (1922), Dramen zu schaffen, die Erwachsenen und Kindern in gleicher Weise zugänglich sein sollen.

Karl Röttger, der Dichter schwermütigen Glücks, ist eine beschauliche Natur. Der Unendlichkeit des Raumes und der Zeit sinnt er nach, still, verweilend. Aber sinnendem Verweilen ist meinem Gefühle nach das Drama nicht die geeignete Erlebnisform: aus dem Verweilen aufgeschreckt, zwingt er schnell dann oft die Katastrophe heran. Ich liebe seine Stimme auch im Drama; aber ich höre sie reiner aus der Lyrik, den Legenden, den Erzählungen. Ein Dichter *muß* schaffen, wozu es ihn treibt. Aber ich möchte wünschen, er müßte sich nicht, wie in den letzten Jahren fast ausschließlich, der Bühne hingeben: sie ist für seine stille Natur doch ein zu lautes Instrument. Daß 1925 zwei lyrische Sammlungen „Da glühn die Lichter der Unendlichkeit" und „Bilder und Gestalten — An die Musik", ein vierter Band Legenden („Die Wandlung") und zwei Bände Erzählendes, der Roman „Die Seele der Armut" und die Erzählungen „Kind Heimatlos oder der Weg ins Unendliche" angekündigt sind, betrachte ich als den Beginn der Rückkehr in sein eigenes Reich.

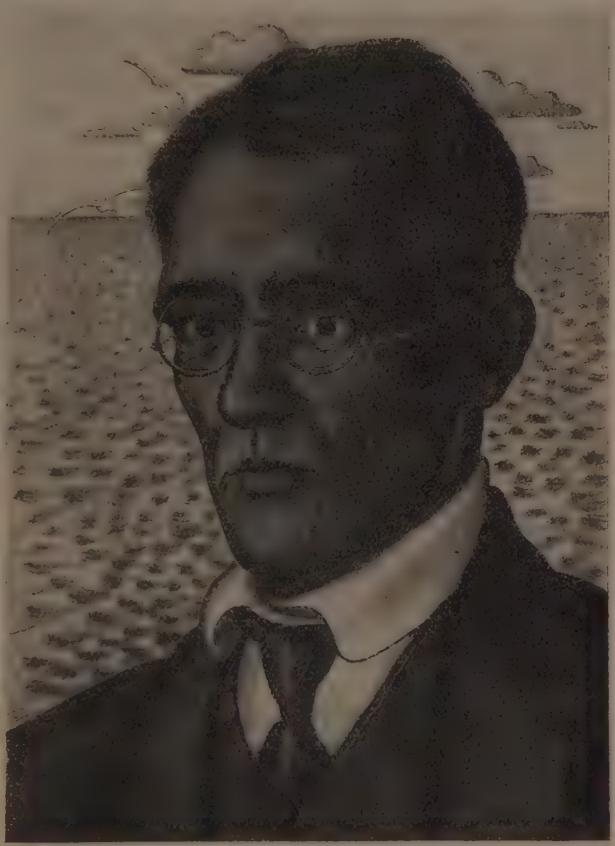
Letzte Werke

Verlagszeichen von Georg Müller Verlag, A.-G., München

Gezeichnet von E. R. Weiß

3. Rudolf Paulsen

Kleiner an Umfang, enger vielleicht noch an Otto zur Linde gebunden, ist das Werk Rudolf Paulsens (geb. 1883 in Berlin). Aber gerade das gewinnt; heute, wo fast jeder sich zwingt, seine Kräfte überspannt, ist dies sichere Beharren in dem lyrischen Kreise, der seine Natur einschließt, ein



Rudolf Paulsen

Nach einem Ölgemälde von Heinz Basedow

seltener Vorzug. Rudolf Paulsen brachte in seinem Wesen zwei Grundvoraus- Herkunft
setzungen für die Lehren seines Meisters mit: das Blutgeheimnis des reinen Deutschen durch seine Abstammung und das in einer langen Geschlechterreihe vertiefte Erlebnis des Christentums durch die geschichtliche Entwicklung seines Volkes. Friesen sind seine Ahnen, Meerfahrer zwischen Amsterdam und Petersburg oder höher nach Grönland hinauf. Er ist dann Kind einer Ehe zwischen

zwei Gegensätzlichen. Als Allzuharter erscheint in seinem dichterischen Rückblick, in dem großen „Mutter" überschriebenen Gedicht der vierten lyrischen Sammlung, der Vater, Friedrich Paulsen, der bekannte Philosoph; als eine Allzuweiche die Mutter, die das Kind nicht kannte, deren Tod ihn wie den Vater frühe verwaist. Den männlichen Willen gab diesem männlichen Dichter der Vater, die Mutter den sinnlichen Schmelz des Klanges:

Meine Mutter liebte Farbe, Wort und Klang
Und begann den Weg, den ich weiter tu;
Vater war ein Friese, der nicht sang,
Und mit Wörtern deckte er das Klingen zu.

Vater, Mutter, wie denn lebtet ihr?
Wär ich glücklich, dann ja wüßt ichs wohl.
Doch der seelentiefe Riß in mir
Sagt mir immer, daß ich euch versöhnen soll.

Vater, Mutter, das ist schwer,
Wie ich Zwei Euch zu der Einheit füg,
Ich zu sein und die und der,
Wie ich so mich durch das Leben trüg.

Meine Mutter ... oft so sing ich wohl
Ur-melodisch, und mein Wort erblüht
Wie aus Vogelkehl so rein und voll
Seele aus dem Leib im Liede glüht.

Meine Mutter! Ja, die aus mir singt,
Wenn Geschlechterzwieheit sich versöhnt,
Rhythmus kündet und Gedanke klingt,
Mannesgeist und Frauenseele aus mir tönt.

Selten, selten! Oft bin ich entzweit.
Unmusik erfüllt mir Wort und Geist,
Mich durchfurcht die Elterdoppelheit,
Die mich links und rechts vom Wege reißt.

Mutter, Mutter, allzuzart bist du,
Wenn du meinen Vater übertönst,
Vater, Vater, allzuhart bist du,
Wenn du unmelodisch Mann durch mich erdröhnst.

Kämet beide ihr mir abends an das Bett,
Oh wie würde Wölbe hochgetaucht!
Wonne, wenn des Vaters Wortskelett
Fleisch empfing, von Mutters Odem angehaucht!

Melos, logoskündend mir vom Mund,
Würde Harfenlaut vereinter Geist und Seel,
Und ich wüßte, wie ich zweigeschlechtig rund
Mich mit mir, wie mit den Eltern mich vermähl.

Daß mein Wort nicht Murmeln wär des Quells
Noch wie dürrer Zweig euch schlüg ans Herz ...
Nein! Es träf Euch donnernd wie ein Fels
Und ich wissend-wachsend mir genüg.

Meine Stimme! Oh, daß sie mir blüh,
Daß sich Welt in mir in Welt um mich füg,
Außen innen, Innen außen glüh,
Und ich wissend-wachsend mir genüg.

Meine Mutter hab ich nie gekannt...
Ob ich wohl dem Vater sie noch find?
Vieles, vieles ist schon, was ich fand.
Find ich mich wohl noch als zweier eines Kind.

Werke

Sieben lyrische Sammlungen („Töne der stillen Erinnerung und der Leidenschaft zum Kommenden" 1910 — „Gespräche des Lebens" 1911 — „Lieder aus Licht und Liebe" 1912 — „Im Schnee der Zeit" 1922 — „Und wieder geh ich unruhvoll" 1923 — „Die kosmische Fibel" 1924 — „Die hohe heilige Verwandlung" 1925) hat Paulsen zwischen 1910 und 1925 veröffentlicht. Ihr Umfang erscheint stofflich nicht allzu groß: getreu der Charonlehre, daß Dichtung nur des Dichters Welt ist, die Gestaltung dessen, was sein Seelenauge beim Aufschlagen sah, gibt Rudolf Paulsen nur, was ihn bewegt: das Urerlebnis des in Raum und Zeit, im Unendlichen, eingefangenen endlichen Wesens, das Urerlebnis des Ich zum Du, des Mannes besonders zum Weibe, der Liebe umgestaltende Macht, das Geheimnis seiner Herkunft, den immer sinnbildlich erfaßten Kreislauf der Jahreszeiten, das Schicksal des armen eingesperrten Menschen von heute:

Ihr Erlebniskreis

Deckenzeichnung von Prof. Hermann Delitsch in Leipzig, zu:

„Die hohe heilige Verwandlung" von Rudolf Paulsen H. Haessel, Verlag, Leipzig

Wie im Schornstein bin ich tief im Grund
Grauer Häusermauern eingetaucht,
Daß der Schrei aus wunder Seele Mund
Ungehört und antwortlos verhaucht;

Wie der Käfer in der Schachtel klein
Seine Fühler in die Spalten steckt,
Wühl ich Spalten in dem Schacht aus Stein,
Bis sich blutend alles von mir streckt.

In den beiden ersten Büchern wird einige wenige Male der Versuch gemacht, die laute äußere Welt zu erobern. Er mißlingt: Nachtcafészenen, „Bräu-

Wesensart und Entwicklung

phantasien" stimmen nicht zu diesem männlich herben, reinen Schwermutsvollen; er kann nicht mit den Genießenden, er muß immer „mit den Mühenden gehen", nie ist sein Ziel die laute äußere Welt, immer das stumme Geheimnis, das der ferne Gott entschleiert. So sind seine Dichtungen Gespräche, lyrisch-philosophische Bekenntnisse oder (gipfelnd in den letzten Bänden) lyrisch-epische Gesichte aus der Traumwelt des „Charon" („Pan-Egoismus"; „Der Sternbaum"; „Nebelhörner"; die „apokalyptischen Gesichte" in der „Kosmischen Fibel"). Mit dem dritten Buche, dem Buche erfüllter Liebe, wird die Stimme liedhaft gelöster; frei schwingt sie in den letzten Bänden, „Im Schnee der Zeit" und in der „Hohen heiligen Verwandlung". Seltener wird die Wiedergabe von kurzen Einfällen, Beobachtungen, Stimmungen, Liedteilchen. Man fühlt auch, wer die Stimme mit hat lösen helfen: außer Otto zur Linde Novalis, Brentano, Heine, Mörike, Keller, Nietzsche. Denn wie jeder Künstler ist auch Paulsen mit der Vergangenheit verbunden. In eigener Gestaltung wird er nun den Lehren Otto zur Lindes ein reiner Verkünder. Verkünder seiner Frömmigkeit:

Jenseits von dem, was wir erkannten,
Da wird die Welt nur immer fragenvoller;
Und was wir finderstolz Erkennen nannten,
Macht uns das Sein nur immer sagenvoller.

Wir nennen Wissen, was wir noch nicht wissen
Wir können sagen oder können singen.
Wir wissen nichts und sind nur hingerissen
Und ganz umzaubert von den tausend Dingen.

Unter den Dingen im Grunde
Liegt alles Unbekannte;
Das spricht in seltner Stunde
Zu uns als das Verwandte.

So sind die kleinsten Dinge
Und auch die größten sind so;
Ihre unsichtbare Schwinge
Berührt uns irgendwo.

Wie du auch gehst und irrst,
Gott leitet deinen Schritt;
Was du auch bist und wirst,
Entfaltet er sich mit.

Und all dein Tun und Denken
Ist in ihn eingesenkt:
Gott muß dich immer lenken,
Weil er dich selber denkt.

Verkünder seiner und doch eigener Gedanken vom Ich:

Ich bin nicht ich, denn in mir ist ein andrer;
Geh ich in mich, geh ich aus mir, ich sehe
Stets an dem Feldstein einen andren Wandrer,
Der sieht mich an, kommt dicht in meine Nähe

Und ist ich selbst und paßt in mich hinein,
Er kriecht in mich und stülpt mich seltsam um,
Das ist ein Ringen, jeder will Ich sein —
Dann krampft es endlich, und dann wird es stumm;

Und leichten Beins, als wäre nichts geschehen,
Marschiert der Wandrer seine alten Wege,
Mich aber zwingts, ihm hinterherzugehen,
Daß ich mein Auge an sein Auge lege.

Da seh ich in den tiefen Raum hinab
Und falle endlos ohne alle Wände,
Und endlich platzt das ungeheure Grab,
Ich streck ins Licht die blutgefüllten Hände.

Dann steh ich auf und geh zum Meilenstein,
Da kommt der andre auf mich zugegangen
Und fällt und wirbelt zu den Augen rein
Und ist in meinem Leib gefangen.

Mein Leib springt auf, und vor mir riesengroß
Wachs ich empor und seh dem Wandrer ähnlich:
Ich bin mein Vater und ich bin mein Schoß,
Ich bin nicht Ich; mir ist nach mir süß-sehnlich!

Und wie die rein liedhafte (oft volksliedhafte) Stimme gelöster ist, so tiefer die Sehnsuchtsstimme, eigener klingend die Stimme dunklen Raunens, zukunftsheller und lichter der ganze Ton. So wird etwa die „Februar-Frage" zu einem eigenen Bekenntnis:

Schmilzt nun das Eis?
Schon klang das leise Knispern
Des dünnen Glases auf des Stromes Gleiten
Wie einer Vogelstimme sachtes Morgenwispern
Im ersten schlafentrungenen Flügelspreiten,
Zwei in den Zweigen müssen Zwiesprach zwispern.
Noch ist der Morgen weiß.

Weiß wie der Mai?
Spürst du ein Blütenzittern,
Die Lockerung und Lockung der Gezeiten,
Der Jahrgezeiten? Siehst ein Blau hochfluten?
Fühlst du ein Wogen in Gedanklichkeiten?
Ein Licht aufblühen? Rot schon lose bluten?
Werden wird frei.

Klöppelt nun Klang?
Das Wintereis der Kehle
Steht klirrend splitterig schmerzlieb im Tauen,
Des Schmelzens Zwitschern an die Lippen tragend,
Bald werd ich Winters Wahnwand ganz aufhauen,
Die letzte Scholle mit dem Klöppel schlagend.
Dann klingt Gesang.

So ist trotz des schwermütigen Eingangsgedichtes, das der Sammlung den Namen gab, das den Menschen einschneien läßt vom Schnee der Zeit, der Grundton stolze Gefaßtheit, ein Vertrauen zum Leben wie zum Tode, Raum gebend auch manchmal einem frohen „Mache dich auf!"

Frühling wieder... nun lasse die Bücher allein!
Tritt in die Reihen der Blühenden ein!
Nun ist die Zeit, da die Dinge das Wunder gewinnen,
Offenem Auge weisen das Innen.

Mache dich auf und gehe hinaus und mache dich auf:
Ohr dir und Auge berühren Bewegung und Lauf;
Abgetan wird dir in Särgen und Kästen gefangener Geist,
Ohnmächtig Kreisendem dir in allem, das kreist.

Nüchtern ist nichts und nützlich und lehrsam zu raffen;
Urtag des Lichts! Die Welt wird noch einmal geschaffen.
Alles ist trunken und schön und tief zu genießen,
Heilige, einfache Zeichen: Sterne und Blumen sprießen.

Höre, schmecke und schaue, wie sich dir alles beweist!
Fühle den wandernden, wundernden, wendenden Geist!
Fülle dich auf! Trinke dich einmal gesund!
Schweigend: mit heilenden Balsam saugendem Mund.

Christus und der Wanderer

Am tiefsten scheint Paulsen in den letzten Jahren verbunden mit dem Erlebnis des Krieges, an dem er teilnahm, Nietzsches Lehre und Schicksal ergriffen zu haben. Zeuge dafür ist neben kürzeren Gedichten namentlich Paulsens bisher umfangreichstes Werk, das im Februar 1918 in Frankreich geschriebene (im Sonderheft des Charon 1920 zuerst veröffentlichte) „Berggespräch" „Christus und der Wanderer" (1924). In einsamer Gebirgslandschaft stößt in Abenddämmerung der Wanderer, der die Züge des Einsiedlers von Sils-Maria hat, auf ein Kruzifix: der Antichrist auf den Christ. Um die Welt zum Diesseits zu erlösen, versucht Dionysos das Kreuz umzureißen. Aber die Stunde der ewigen Wiederkehr ist wieder da: die Wangen des Gekreuzigten röten sich; er spricht. Kennt er ihn doch, den Gegenpol: einen Helden und wie er maßlos Leidenden, dessen tiefster Haß nur urvertieftes Lieben ist. Unversöhnlich schleudert der Wanderer seine Wortpfeile, die Sprüche seiner gegensätzlichen Lehre; ruhig antwortet und fragt der Wiedererweckte: der Gottgläubige den Geistgläubigen, der Verehrer des Weibes seinen Hasser, der Friedensverkünder den Kriegsprediger, der Prophet gütevoller Gemeinschaft den Propheten harten Machtstolzes der Erlesenen. Umsonst: Der Wanderer „packt Christum, der sich groß hernieder auf ihn läßt. Einen Augenblick scheint, da beide sich an den Händen der ausgebreiteten Arme halten, der Wanderer wie auf Christus aufgenagelt. Lebendige Kreuzform wird sichtbar. Dann ist es ganz dunkel. Als es heller wird, hängt der Wanderer am Kreuz, Christus steht trauernd davor." Ewige Wiederkehr! Dionysos hängt am Kreuz, Christus wandert, um einst wiederzukehren und Dionysos neue Wanderschaft zu bereiten:

Einbanddecke (auf 2/3 verkleinert) gezeichnet von O. U. Fischer in Leipzig
H. Haessel Verlag in Leipzig

Denn dies Begegnen ist dem Sein Symbol:
Der Wanderer und Christus: Pol und Pol,

Dazwischen wölbt sich alles Mensch-Geschehen,
Von Golgatha nach Golgatha zu gehen.
In Leid geboren endet er im Leide,
Der Wanderer auf des Messers schmaler Schneide,
Ich kehre wieder, Du wirst wieder wandern
Und ew'ger Krieg wird sein vom ein zum andern.
Wir werden ewig wechselnd uns erlösen,
Du mich zum Guten, ich Dich zu dem Bösen.
In Gottes Allumfasser-Vater-Sinn
Ruht tiefbeschlossen, was Du bist, ich bin.
Du kannst nicht mich, ich Dich niemals besiegen,
Weil unverletzbar wir im Größern liegen.
Wir beide sind des Menschen leuchtende Versternung,
Wir rissen beide auf die weiteste Entfernung
Vom niedrig-Hohlen und gebläht Gemeinen,
Wir strebten beide nach dem reinen Einen!
Ich schuf an meines Herzens Liebeswerke
Aus meiner Ohnmacht hingegebener-Stärke.
Du bautest aus der Stärke auf der Macht ...
Und keiner hat sein Werk zuletzt vollbracht.
Wir beide sind auf Golgatha geendet,
Auf hohem Gipfel, blutend und geschändet ...
Von Jüngern all verlassen und verraten,
Von Fürsten umgebogen und von Staaten,
Von Priestern in das Gegenteil verkehrt,
Nie nachgelebt, doch umgefälscht gelehrt,
In Eigennutz und Dogmen eingesperrt,
Zu Fratzenbildern unsres Selbst verzerrt.
Der Mensch war's, den wir beide sehnend suchten,
Und fanden Schwärmer, die uns heiß verfluchten,
Und Preisende, die uns nach ihren Maaßen
Verkleinerten und, was wir sind, vergaßen ...
Scheint Ironie, daß grade Du begegnet,
Du wecktest mich ... und dafür sei gesegnet!
Ich gehe aus und künde noch einmal
Der Welt des reinen Christus Ideal.
Kampf Dir, da wir uns nicht verbünden,
Kampf denen auch, die Dich und mich verkünden.
Nicht böse bin ich Dir ... denn du auch hast Dein Leben
An heilig-großen Irrtum hingegeben.
Leb wohl, Gekreuzigter! Der erste Sonnenstrahl
Ruft schon den Wanderer vom Berg ins Tal ...

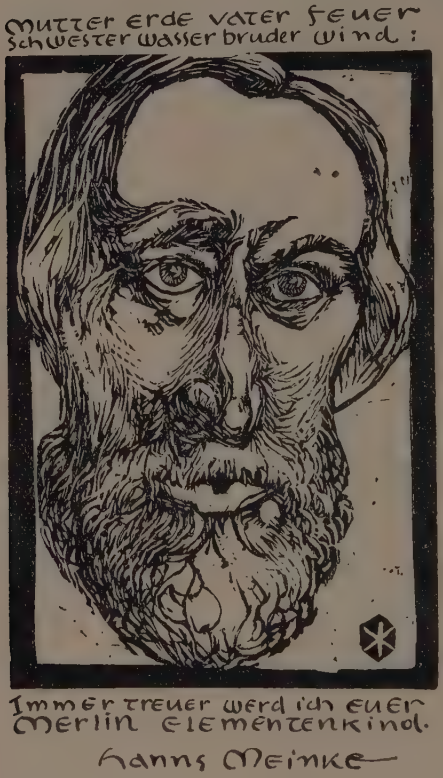
Und Christus „schreitet langsam in der Richtung des östlichen Lichtstreifens davon, vom ersten Frühläuten aus dem Grunde umwallt".

Medusa Rondanini
Verlagszeichen von H. Haessel,
Verlag Leipzig

Entworfen von
Prof. Walter Tiemann

4. Hanns Meinke

Loser an Otto zur Linde gebunden ist das Werk von Hanns Meinke und Rudolf Pannwitz. Für beide waren die Jahre, wo Otto zur Linde durch Lehre und Beispiel auf sie wirkte, Jahre befreienden Durchbruchs. Aus der Welt Stefan Georges, der Welt streng verbindender, überlieferter Formen kommend, aus Klassik und Romantik, werden sie Zeugen eines in Wille und Werk durchgeführten Versuches, eine deutsche Kunst zu verwirklichen, die absieht von jeder klassisch-romanischen Überlieferung. Ihr eigenes Werk, flüchtigem Blicke als eine Rückkehr zu Stefan George erscheinend, möchte aus beider Welten die neue notwendige Verbindung schaffen. Es ist der Öffentlichkeit so gut wie unbekannt.



Selbst-Bildnis in Holzschnitt

Bei Hanns Meinke (geb. 1884 in Straßburg in der Uckermark) ist das verständlich. Seine Schriften, kleine Privatdrucke meist seiner eigenen, der Merlin-Presse, von ihm selbst mit Zeichnungen und Holzschnitten geschmückt, beginnen erst jetzt in einem Verlage zu erscheinen. Ein immer Lebendiger bändigt glutvollstes Fühlen durch einen strengen Formtrieb, dem feilende Arbeit von Jahren kein tändelndes Spiel, sondern hartes Gebot künstlerischer Selbstzucht, lauterer Ausdruck unerbittlichen Ungenügens ist. Gleich sein erstes kleines Werk „Masken des Marsyas. Sechs Holzschnitte und sechs Sonette" (1910) ist ein Bekenntnis zu jener Kunst, die er als seelenverwandt empfindet, der Kunst E. T. A. Hoffmanns, Wildes, Verlaines, Rimbauds, Poes und Baudelaires, welch letztere beide das zweite Sonett so anredet:

Masken des Marsyas

Traumwirres kind im land der wirklichkeiten
Mit deinen tieren lebtest du allein
Dein sehnen suchte hinter allem sein
Den sinn. du sahst um dich die sterne schreiten.

Sänger der sünden und der seltsamkeiten
Der seinen schmerz ertränkte in formlosem wein
Dir grinste hinter jeder lust die pein
doch wahn ließ schmeichelnd dich ins wissen gleiten.

Ihr trüben brüder künder schlimmer sprüche
Ihr tränen regnend wild wie wolkenbrüche
Seltsam verflechtend segnungen und flüche:

Ich grüße euch ihr traurigen propheten
Ihr trüben brüder meiner wahn umwehten
Einsamen seele: psalmen singt Euch Psyche!

Aber wie er hier aus eigenem Erleben und Erleiden um die Qual und Seligkeiten der Gezeichneten weiß, ihr Verströmen in Kunst, so kreist sein Fühlen, ebenso allem Ursprünglichen freund und verwandt, um Gestalten und Sinnbilder, die solches schaffen und spiegeln: um Lionardo, den ein Monolog mit den ewigen Mächten ringend zeigt („Leonardo", 1918); um Merlin, das Kind des Elementes, und seinen Zauberwald, dessen Schlüssel Pan-Eros heißt („Merlins Zauberschlüssel. Mit einem Vorhang", 1918 — „Gesichte und Gesänge des Kindes Merlin", 1923 — „Atemzüge des Kindes Magus Merlin. Ein nordischer Rubajat", 1924); um Dionysos, dessen Flucht aus dem Süden ein Vorspiel zu einem geplanten Reigen „Dionysos bei den Barbaren" gestaltet („Die Flucht des Dionysos", 1919); um Zarathustra („Zarathustras Geburt", 1921), um die Schwester- und Bruderseele, die sparsam ausgewählte lyrische Gedichte sehnsüchtig und dankbar umwerben („An Allegra", 1918; „Schall der Nacht", 1919). Am reinsten aber spiegelt Fühlen und Gestalten, Wollen und Können Meinkes bisher umfangreichstes Werk „Die drei Sonetten-Kränze" (1918): eines der schönsten Werke neuerer deutscher Dichtung. Entstanden in den Jahren 1904, 1906, 1908 ist die Dichtung im nächsten Jahrzehnt stets süßer gereift, ehe sie, als „Weihegabe" und „dauerndes Denkmal liebender Verehrung" drei toten Meistern gewidmet, als erster Sonderdruck der Merlin-Presse erschien. Jeder Sonettenkranz ist nun reines Bild einer abgeschlossenen Seelenentwicklung geworden: der erste, „Der Frühlingskranz", Shakespeare geweiht, „Traum und Sehnsucht" eines ahnungsvollen Knaben; der zweite, „Das Haus des Lebens", Michelangelo gewidmet, „Sehnsucht und Wille", „das haus das der knabe um eine liebe eine hoffnung baute"; der dritte, Nietzsche geweiht, „Wille und Tat", das heißt „bindend der Ring den der jüngling glühend schmiedete zur hochzeit". Dem Inhalte, dessen Teile wie Glieder einer geschlossenen Kette ineinandergreifen, entspricht die Form, die nur oberflächlichem Blicke als erkünstelt erscheint: die Kranzform der Sonette, deren Anfangs- und Schlußzeilen dreimal je ein Anfangs- und Schlußgedicht ergeben, die zugleich Grundstein und Schlußstein sind. Hier ist Form Ausdruck des Gehalts, Gehalt Geist gewordene Form, eines Gleichnis des andern, beides ein Gehen im Kreise, Rückgreifen auf den Anfang, Schließen zum Ringe. Der Hymnus auf das ewige Spiel der Elemente, auf den ewigen Kreislauf von Sehnsucht, Wille, Tat, auf die ewige Wiederkunft, die Seligpreisung des Kreislaufs ewigen Lebens fand in Sonettenkränzen gesetzmäßigen Ausdruck. Mit dem Vorbehalte, daß eigentlich ein Sonettenkranz etwas Unlösliches ist, die Wiedergabe eines Sonettes daraus ein Zerschlagen eines Bauwerks in Stücke, die ihre volle Bedeutung nur durch Beziehung aufeinander haben, seien doch, um Meinke mit Teilen seines bezeichnendsten Werkes sprechen zu lassen, drei Sonette wiedergeben, das dritte des zweiten, das vierte und neunte des dritten Kranzes.

Die drei Sonetten-Kränze

Aus: **Masken des Marsyas.** Sechs Holzschnitte und sechs Sonette von **Hanns Meinke** Privatdruck 1910

Der Plan

Ein haus des lebens da die liebe wohne
Schuf Gott die welt sich ganz an sie verlierend:
Mit allen sonnen rund die wölbe zierend —
Der König macht sich selbst zu seiner krone.

In dir auch seinem tiefverstoßnen sohne
Ist *er* — und du nach allen dingen gierend:
Versteinend dich verpflanzend dich vertierend:
Du fühl dich *all* darin der *eine* wohne.

Im schlossenschauer wie im glutmonsume
Fühl deinen hauch — oh wilder liebe blume —
Zu leben willig allen trieben treu:

Die vielheit froh zu sammeln fromm zu klären
Die gottheit aus dir wieder zu gebären
Als schlußrubin ins strahlende gebäu.

III. 4

Als pfand an seine sonnenhand geschoben
Wie große perlen volle monde kreisen.
Sie rollen sehnend in gebotnen gleisen
Bis doch sie dann ins vaterherz zerstoben.

Das wallt im reigen seiner brudergloben
Und wieder ist das ziel der ringelreisen
Zurück ins größre sonnenherz zu kreisen —
Und so wird ALL in EINS zurückgeschroben.

Doch nicht „zurück" — es ist ein urbeginnen.
Jung schleudert alte kraft die neue runde
Im spiel verlornes wieder zu gewinnen.

Ich tanze mit im sonnen-bruder-bunde:
Will selig sinken mit gelösten sinnen —
Will alles wieder neu aus tiefem grunde.

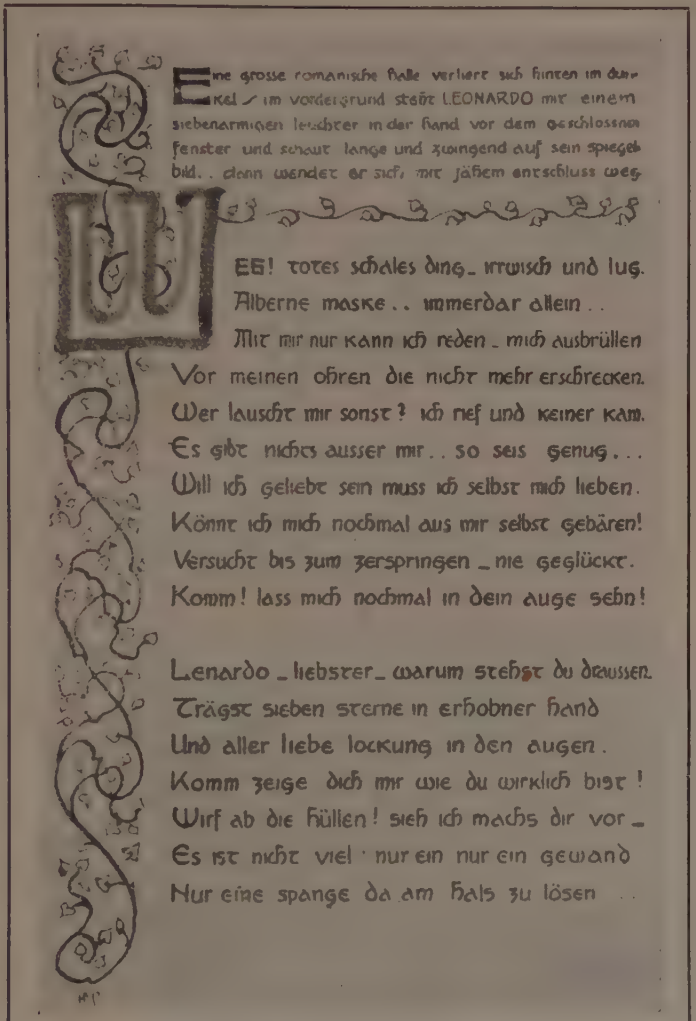
III. 9

So kreist allum in dunkel goldnem dröhnen
Der sternenstrom wie golfstrom meines blutes
Glutsonnen und eismonde starken mutes
Hintragend durch den leib des welten-schönen.

Wie liebend eins sich groß und klein versöhnen:
Das sternenall — in meinen adern flut' es
Und kreist — den himmel seh ich meines blutes
Milchstraßenader hell die brust bekrönen.

Und im *ORION* schlägt des großen *PAN*
Sternnebelherz hell an den sonnengürtel
Im wechselschlage heiterkeit und trauer.

Weltpuls! blut- und sterntropfen gleiche bahn:
Sie pochen an verschränkter hände gürtel —
Singen leis an wie Vögel nachts im bauer.


Eine grosse romanische halle verliert sich hinten im dun-
kel / im vordergrund steht LEONARDO mit einem
siebenarmigen leuchter in der hand vor dem geschlossnen
fenster und schaut lange und zwingend auf sein spiegel-
bild.. dann wendet er sich mit jähem entschluss weg.

EE! totes schales ding_ irrwisch und lug.
Alberne maske.. immerdar allein..
Mit mir nur kann ich reden_ mich ausbrüllen
Vor meinen ohren die nicht mehr erschrecken.
Wer lauscht mir sonst? ich rief und keiner kam.
Es gibt nichts ausser mir.. so seis genug...
Will ich geliebt sein muss ich selbst mich lieben.
Könnt ich mich nochmal aus mir selbst gebären!
Versucht bis zum zerspringen_ nie geglückt.
Komm! lass mich nochmal in dein auge sehn!

Lenardo_liebster_warum stehst du draussen.
Trägst sieben sterne in erhobner hand
Und aller liebe lockung in den augen.
Komm zeige dich mir wie du wirklich bist!
Wirf ab die hüllen! sieh ich machs dir vor_
Es ist nicht viel · nur ein nur ein gewand
Nur eine spange da am hals zu lösen ..

Die erste Seite aus **Leonardo** von **Hanns Meinke**

Gedruckt in der Handschrift des Verfassers als erstes lyrisches Flugblatt der Merlin-Presse in Prißwalk

Urgröße. Das W und der Zierat in der Vorlage von Hand farbig gezeichnet.

Hanns Meinke

Hanns Meinkes Werk ist ein Anfang. Die ihn kennen, von seinen Plänen wissen, sehen auch in diesem Werke nur den „Abschluß einer Vergangenheit", erwarten nun etwas ganz Neues, „ein letztes Aussagen und Singen seines unermeßlichen Lebensgefühls in den fesselsosesten Gestaltungen".

Zierstück zu:
Die Flucht des Dionysos

von **Hanns Meinke**

5. Rudolf Pannwitz

Vom tier zum gott durch geist strebt meine straße
Des elementes König ich verhüllt
Durch alle wesen mich urwasend rase.

„Das Kind Aion. Der erste Ring oder Der Ring der Zeit."

Bedeutung und Eindruck

Was Hanns Meinke verspricht, ist in dem Werke von Rudolf Pannwitz schon Ereignis. Rudolf Pannwitz (geb. 1881 in Crossen a. d. Oder) ist nicht nur im Charonkreise neben Otto zur Linde die fesselndste Erscheinung: weit darüber hinaus ist er einer der wenigen schöpferischen Deutschen, deren Wollen und Können späteren Geschlechtern den Maßstab geben, mit denen sie messen werden, was heute Anspruch auf überzeitliche Geltung macht. Ratlos steht der Mensch der Gegenwart vor solchem Menschen, solchem Werke. Unheimlich, daß die lange Bändereihe nur der Bruchteil eines Gesamtwerkes ist, dessen einzelne Teile halb oder ganz fertig bei dem Schöpfer ruhen, immer aber von neuen überwachsen werden. Vielgehaltig und vielgestaltig, nie sich gleichend, außer in der Leidenschaftlichkeit des Erlebens, sind diese Werke dunkel und schwer und fordern eine Hingabe, deren nur wenige fähig sind. Kein Wunder darum, daß sie keinen Widerhall fanden — kein Werk von Pannwitz hat bisher eine zweite Auflage erlebt —, daß der Mann, dessen leidenschaftliche Glut ein Volk ergreifen, dessen außergewöhnliche Denk- und Bildkraft alle überzeugen sollte, einsam sich verzehrt und vergebens im Bewußtsein seines Wertes Einen beschwört („Mahnruf an Einen"!), der sein schöpferisches Leben ihm erleichtere, errette, verzehnfältige. Es mag sein, daß Pannwitz selbst schon durch seine Schreibweise, die nach Stefan Georges Vorgang keine großen Anfangsbuchstaben und nahezu keine Satzzeichen kennt, die Verbreitung seiner Schriften erschwert hat — indem er „die üblichen ausleger- und schulmeisterzeichen die ein wirkliches lesenlernen unmöglich machen" verpönte, strich er gleichnishaft die Jahrhunderte aus, die jene Schreibweise aufgebracht hatten — erklärt wird der mangelnde Widerhall dadurch nicht. Er muß seinen Grund in dem Wesen dieses Unzeitgemäßen haben, der mit seiner Persönlichkeit den unvergeßlichen

Eindruck des Schöpferischen macht, mit seinem Werke aber das Bild einer Welt im Werden gibt, deren Antlitz erst, aus den Urelementen neu geboren, von den schaffenden Händen zum Teil noch verdeckt ist. Ist es doch bezeichnend, daß selbst ein Meister der Analyse wie Stefan Zweig zwar von dem „seltenen Eindruck von Persönlichkeitsmagie" dankbar zeugt, die eine „außerordentliche Erscheinung" durch die „geschlossene Wucht" ihres Wesens auf ihn ausübte, aber daneben bekennt, zunächst nur „Unzulängliches", „Provisorisches" über „diese vielleicht eigenartigste Persönlichkeit innerhalb unserer allzu abgegrenzten, allzu schematisch geordneten Literatur" aussagen zu können.

Anfänge

Der kleine Führer, den uns Pannwitz mit dem „Grundriß einer Geschichte meiner Kultur" (1921) gegeben hat, führt nur bis an die Schwelle. Er zeigt, woher er kam, wo der Fünfundzwanzigjährige 1906 — bis dahin leitet er — stand, aber nur andeutend, wohin er ging. Er entwirrt die Zeit der tastenden Frühwerke („Landschaftsmärchen" 1901; „Prometheus, Epos" 1902; „Beim göttlichen Sauhirten", ein mit Ludwig Gurlitt verfaßtes Drama 1904; „Psyche, Epos" 1905); er läßt ahnen, welcher Art die meist pädagogischen Zwischenwerke („Kultur, Kraft, Kunst, Charonbriefe an Berthold Otto" 1906; „Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache" 1907; „Der Volksschullehrer und die deutsche Kultur" 1909; „Das Werk der deutschen Erzieher" 1909) sein werden; aber er kann nicht die Welt der Hauptwerke ganz entschleiern, die um 1909 und 1910 mit kulturpolitischen Schriften wie „Die Erziehung" (1909), „Zur Formenkunde der Kirche" (1912) und mit dichterischen Schöpfungen wie dem 1910/11 entstandenen „Kind Aion" und den jetzt erst in ihre endgültige Form gebrachten

Rudolf Pannwitz

Die Photographie fertigte sein Verleger Dr. Hans Carl in Feldafing

Rudolf Pannwitz

Geschichte seiner Kultur

„Dionysischen Tragödien" (1913) beginnen. Aus den tausend kleinen und großen in der Geschichte seiner Kultur gebuchten Anregungen, aus denen ein neuzeitliches Leben Kräfte saugt, Richtung empfängt, ergeben sich als für die künstlerische Persönlichkeit entscheidend die Namen: Heraklit, Dante, Goethe (der alte), Jean Paul, Nietzsche, George, Otto zur Linde; sie werden später um die großen asiatischen Heilskünder und Weltenschöpfer Buddha, Laotse und Kungfutse vermehrt. Dauernd verbunden bleibt Pannwitz Heraklit und Nietzsche; beide weisen ihm seine Wege und Aufgaben. Der eine — Heraklit — gab ihm das Bild eines Europa, das Asien geistig in sich aufgenommen hat, gab ihm „einen logos gewordenen mythos und einen europa gewordenen orient"; der andere — Nietzsche —, der auch wieder Europa mit Asien verband, das Wesensbild eines neuzeitlichen, diesseitigen, „aus dem Herzen des ewigen Lebens" schaffenden deutschen und doch überdeutschen, eines europäischen Schöpfermenschen. Sein „lebens werk das auch in jahrhunderten nicht zu vollenden ist", fühlt er „als erster mit wahrer berufung fortzuführen" sich bestimmt; und zwar „sehr anders als die nietzsche-anhänger und -ausbeuter sich das vorstellen". Und ganz sicherlich: er ist der Einzige, der ein Nietzsche-Leben, ein Leben in Hochspannung — „Martyrium und Triumph in einem" (Meinke) — heute führt. Die andern großen Anreger sind für Pannwitz Mehrer, Wecker, Bestätiger der Persönlichkeit. Unter den Lebenden verdankt er am meisten Otto zur Linde, der ihn — seit 1904 — nach Pannwitz' eigenen Worten als Mensch wie Nietzsche als Welt erzog. Mochte auch ein „zug ins physisch vulgäre banal brutale ja proletarische" seiner Natur fern liegen, Otto zur Lindes „geistiges ethos" wühlt ihn bis zur Tiefe auf. Der um acht Jahre ältere macht ihn kritisch gegen jede Art Selbstbetrug, lehrt ihn eine neue Art Echtheit und Ehrlichkeit, lehrt ihn „rund, perspektivisch, in kontrasten und bis zu Ende denken", lehrt ihn, „den kosmos im ganzen und einzelnen mythisch erleben also ganz ohne psychologistische und novellistische ausweichung als kardanische balance und dämonisch dinghaft nicht ‚gleichnis und spiegel' sondern ‚all als etwas' ". Pannwitz lernt „nicht zuletzt deutsch lesen sprechen und schreiben — was man bei george nur zur einen hälfte lernen kann — nämlich nunmehr die wörter mit der wurzel ausziehen und wie hölzer fugen wie schäfte treiben in denen noch der pflanzensaft schießt: wortursprünglichkeit bildgerechtigkeit und rythmik die den prozeß der psyche widerbildet also nicht gebilde sondern gewächse hervorbringen". Alles in allem: Otto zur Linde gab ihm seine „welt aus dem abgrund in die hand: das bist du: das was er ‚das element' oder ‚die fugenlose mauer' nannte. daraus ist mir dann alles künftige gewachsen. kosmos wie psyche religion wissenschaft dichtung". Das Ergebnis ist eine Entzauberung und Zertrümmerung der Welt Stefan Georges, aber auch Goethes, der Welten, aus denen Pannwitz kam. Es sind die Jahre, da er mit Otto zur Linde den Charon herausgibt. Dann trennt sich der noch immer Werdende vom Fertigen: der von Urwesen Naturreligiöser und Künstler war, von dem Christen, ja Sektierer; der Erzieher vom Prediger. Pannwitz muß noch einmal zurück in die Welt Stefan Georges, in die Welt Goethes, noch tiefer hinein in die Welt Nietzsches. Nach Jahren neuer Unsicherheit ist dann um 1910 der Mensch und Künstler am Ziele, dankbar verbunden allen, die ihn zu sich führten, Otto zur Linde wie George, ein verhältnismäßig spät Fertiger, der nun im vierten Lebensjahrzehnt eine Fülle dunkel gestauter Werke herausschleudert, wie sonst nur der Zwanzig- bis Dreißigjährige.

Gedankenwerke

Die Darstellung kann nicht anders, als die Werke des Lehrers, Kultur-

politikers, Wissenschaftlers, Denkkünstlers, Dichters gesondert betrachten. Aber sie darf keine trennende Scheidewand zwischen ihnen errichten, will sie Pannwitz recht verstehen, der selbst in dem Vorwort zu seinem Gedankenwerk, den „Büchern des Kentauren", in dem Vorwort zur „Krisis der europaeischen Kultur" die Einheit von Philosophie, Wissenschaft, Kunst betonte: „tatsächlich sind philosophie wissenschaft und kunst wenn nicht die erste religiös verehrt die zweite handwertlich betrieben die dritte willkürlich beliebt wird nicht mehr von einander zu trennen sie verschmelzen zu einem kentaurischen geschöpfe". Es ward nicht ein junger Dichter zum Erzieher, Lehrer, Kulturpolitiker, ein Kulturpolitiker dann wieder zum Dichter; sondern Pannwitz ist einer von den schöpferischen Menschen, die, wie Goethe und Nietzsche, in sich eine ganze Welt und Kultur darstellend, aus sich heraus eine andere Welt zur Kultur bilden wollen. Sie sind im weitesten Sinne Bildner; aber ihr Werkstoff ist nicht nur das Wort, sondern jede Äußerung aus dem großen Reiche der menschlichen Kultur, die sie formen durch die bewegende, aufrüttelnde Gewalt des künstlerisch verdichteten Wortes. Wie denn Pannwitz Wortbildner, Dichter, Künstler auch bleibt, wo er zu kulturpolitischem Zwecke Gedanken kündet. Wer die Glut des Künstlers nicht spürt, nicht von dem bewegenden Rhythmus mit erfaßt wird, der etwa Flugschriften, wie die „Einführung in Nietzsche", wie „Aus dem Chaos zur Gemeinschaft", durchströmt, der bleibt ein armseliger Beckmesser.

Der Bildner des deutschen Menschen

Gesetzmäßig erweitert sich von Jahr zu Jahr der Wirkungskreis. Aus einem Erzieher, aus dem Bildner eines deutschen Standes wird der Bildner eines deutschen Menschen. Aus dem Begriff des deutschen Menschen wächst der Begriff einer neueuropäischen Kulturmenschheit. So entsteht in freier schöpferischer Ausdeutung des Nietzscheschen Übermenschen, als des diesseitigen Menschen, der, treu gegen seine Sendung, sich kämpfend über sich selbst zu verwirklichen strebt, das Ideal eines Menschen, der von dem lähmenden dogmatisch Religiösen, Metaphysischen, Begrifflichen befreit, aus den Elementen des Diesseits neu geboren, als Europäer dem ewig Werdenden hingegeben, doch, ohne sich untreu zu werden, aufnimmt, was Asien geschaffen; dem nicht wie dem Europäer die Natur das menschlich Ändernde, zeitlich Schaffende, sondern das göttlich Bleibende, ewig Wahre ist. Der Kampf geht gegen die Tyrannei der heutigen Staats- und Gesellschaftsformen, gegen die Lehre, Staat und Gesellschaft seien oberste Werte, während letzte Werte doch seien „die liebe zum leben im ganzen und zur größe des menschen". Das Ziel ist „Die Freiheit des Menschen", wie der Gesamttitel eines dreibändigen Werkes heißt, von dem der erste umfangreiche Band „Die Krisis der europäischen Kultur" 1917 erschienen ist, von dem zwei weitere „Das Jahrhundert des deutschen Geistes" und „Kosmos Atheos" zum Teil vollendet, aber noch nicht erschienen sind. Am schnellsten führt in die wesentlichsten dieser Gedankenreihen ein der in gewöhnlicher Schreib- und übersichtlicher Druckweise herausgegebene „Grundriß einer deutsch-europäischen Politik Deutschland und Europa" (1918), der besonders in den Abschnitten „Nationale, internationale und übernationale Politik", „Überblick über die modernen politischen Ideologieen" (Menschheit, Weltfrieden, Freiheit, Demokratie, Kapitalismus, Sozialismus, Parlamentarismus, Nationalismus, Militarismus, Imperialismus) und „Deutschlands Haltung" auf wenigen Seiten knapp und klar Wesentlichstes sagt. Diese als Gedankenkunstwerke gedachten Schöpfungen krönt „Die Deutsche Lehre" (1919), tiefes Gedankenwerk und hohe Dichtung zugleich, pathetisch wie Nietzsches Zarathustra, dessen Erinnerung sie beschwört. Wie dieser

Die Krisis der europäischen Kultur

Die Deutsche Lehre

ist sie aus Verachtung der Gegenwart und Liebe zur Zukunft und Sendung des deutschen Menschen zorniges Strafgericht und frohe Zukunftsbotschaft:

Der Geist euer Herr spricht:
Warum zeuge ich wider mein volk und nicht wider meines volkes feinde?
Bin ich ein abtrünniger? ein verächter oder verräter? oder ein allzu heftig liebender?
Nicht einmal ein allzu heftig liebender.
Wider mein volk zeugend zeuge ich in mein volk
Wie alle profeten getan im geiste der natur.
Unser zeugnis in unser volk ist urzeugung unseres volkes
Unser wort ist gewaltigere saat denn die saat der äcker
Unsre frucht ist edlere zucht denn die zucht der herden oder helden
Wir selbst die schöpferischen männer unser volk der tragende schoß.
Sollten wir fremde schöße wählen die bastarde hervorbringen?

Erster Teil

In drei gewaltige Teile, überschrieben Anfang, Mitte, Ausgang, ist die „Deutsche Lehre" gegliedert. Zu Beginn hat mehr der strafende und richtende, am Ende mehr der rettende und verheißende Prophet das Wort. Zorn- und Qualbild der Gegenwart, besonders der deutschen, ist der erste Teil. Verwahrlost sind alle Völker, verwahrlost der deutsche Mensch. Zweideutig ist er, pendelnd zwischen Ja und Nein, ein sich selbst Liebender, der im Grunde nur sich kennt („Und sagt ihr gott so seid ihrs und sagt ihr göthe so seid ihrs"), unnatürlich, triebunsicher, wie alle heutigen Menschen durch Hirnlaster verdorben, ein Rechenmeister („aber zeus blitz trifft den der an das rechenbare glaubt anstatt an das göttliche"), ein ungeistiger Begriffsmensch, der am ersten Tage des großen Krieges sich rühmte, frei geworden zu sein von Dingliebe („die ihr nur unter dingen geächzt nie kein ding geliebt habt!"), aufgelöst damals schon in der Seele („darum sind es heut eure heere"); ein Trümmerfeld darum sein Staat, verdorben durch die Lehren von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit („darum lautet meine lehre: gehorsam stufung und werkgemeinschaft"), ein Trümmerfeld seine Kirche, seine Religion („herzensöden und hirnessüchte auf altären dargebracht — „heiden oder christen es sind eben moderne"):

„O leidenschaft der lieblosen! o religion der religionlosen! o sittlichkeit der sittearmen! o unbedingtheit der dinglosen! o schönheit der unsinnlichen! o tüchtigkeit der unselbständigen! o erfahrung der unfertigen! o welten bild und bau der ungebildeten!
O ihr armen deutschen ihr all und nichts und etwas ihr ja nein und vielleicht: vielleicht unfreiwillige sünden träger und büßer von zehntausend jahren . . ."

Und doch das Volk der Sendung!

„Der Geist aber euer Herr spricht: . . . . .
Volk mein volk jetzt künde ich dir deine sendung
Und vergleiche sie mit der sendung der ebräer der hyperboräer und des dionysos.
Du sollst über die ebräer sein.
Denn du sollst den boden deiner heimat nicht verlieren sondern die erde der erde gewinnen.
Du sollst auch nicht zerstreuet werden sondern du bist schon immer zerstreuet. nun sollst du dich freiwillig weiter zerstreuen und den andern völkern ihre staaten lassen wie wer durch schwäche stärker durch weisheit reicher ist
Und sollst wie in völkerwanderung und mittelalter überall sein und macht gewinnen aber geistig — denn sonst kämst du immer zu früh und zu spät — und ob du unter tschechen oder polen franzosen oder italienern hausest

Den geist deinen herrn in sie pflanzen und aus ihnen allen Ein volk machen den von dir gedichteten europäischen menschen — wahrlich was beßres denn gentleman oder décadent oder geld- geist- und kunstjude!

Du sollst selbstlos herrschen und herrschend überselbst werden.

Sind deine träume doch wahrer denn die wahrheiten der andern

Da sie nicht aus der vogelschau die scheine nachzeichnen oder berichtigen also nicht ob auch hoch doch flach bleiben

Sondern das unscheinbare zu erschöpfen sich vermessen und manches unmöglichen machbarkeit vorbildend erweisen.

In dem nun folgenden — und seis nach jahrzehnten erst folgenden — pflanzenalter wachstumsalter reifungalter des altjungen europa oh unsres eignen herzens

In einem tausendjährigen reiche gleich byzanz gleich china

Das jedes einzelwollens sich enthaltend über allen willen gleichgewicht gewinnt wie die letzte weisheit des elementarischen laotse

Soll wie in erden oder mutter schoße die frucht des neuen heiles ausgetragen werden

Lang währender schwangerschaft wie bei langsam werdenden wunderwesen der schöpfungsage — wie wäinämöinen selbst der alte.

Ihr aber o deutsche seid des schoßes schoß. das ward euch nicht zugesungen in den ersten monaten des großen krieges.

Die erde aber vernördlicht sich wiederum das nördliche neigt über wie eine erdscholle die gen himmel gestürmt ist zu oberst strahl darunter eis dann stein dann krume tiefer schlamm tiefer wasser tiefer geysir und lava unterst chaos unterstunterst nichtiges chaos allerunterstunterst ödgraues element — okeanos.

Ihr deutsche seid schon preußen geworden verlügt euch dessen und brauset auf darob ihr seids es ist. nun sollt ihr aber hyperboräer werden die übernördlichen

Deren stifter hyperion mit zeugeglied und sonnenpfeil zweimal um die erde zog das erdreich sich zu stiften dann keine gesetze seinen verborgenen und freien samen des lichtes und der liebe ja nichts ihnen hinterlassend schwand

Nun sind alle ernten untergegangen nun ist seine saat aufgegangen

Du aber als erste o deutsches volk erkenne dich in deinen edelsten als hyperions grünende wintersaat

Denn das dritte reich das reich der sonne der natur und des geistes deines herrn der fortspricht bis dus hörst und fühlst

Dieses dritte reich das soll dein sein jedoch um den preis der beiden ersten reiche und so du dich auf ewig entschlägst sowohl der irdischen blutherrschaft als auch der himmlischen erlösung.

Diesen bund schließe ich mit dir mein volk und wer diesen bund hält der ist mein volk auch von anderen völkern und wer ihn nicht hält der ist nicht mein volk seis das ganze deutsche volk

Dieser bund ist der deutsche bund und mit ihm erschaffe ich der geist mir ein volk und dieses volk heiße ich das deutsche volk das staatlose volk das volklose volk das übernördliche volk das sonnenhafte volk das volk der mitte das welt und geist volk das noch nicht da ist mein deutsches volk

Ich der profet der hyperboräer.

Und diesem meinem volke der hyperboräer künde ich noch diese seine sendung

Daß es den dämongott dionysos es selbst mit seinem freiwilligen opfer allen völkern vorspielen soll

Daß es die naturreligion des menschen welches die religion des leidenschaftlichen kreislaufes ist wie eine vegetation über die erde ausbreiten soll

Daß es ein heiliges volk der arjas (schwarzer oder blonder) werden und einen erden adel aus blut und geiste züchten soll

Daß es die blaue blume zu suchen geschlecht um geschlecht sich aufreiben soll lebensjung wie göthe liebejüngling wie jean paul todverjüngt wie novalis

Daß es zur sühne sich und allen einen sonnenturm ermeißeln soll aus dem höchsten berge der veste auf dem ein ewig reines feuer brenne und nie erlösche noch nachlasse sondern ein zeichen rage daß der mensch das lautere licht heilig halte."

In eine Zornrede über die Greuel der andern Völker klingt der erste Teil aus, mit einer Klage über des Geistes Leid am Menschen beginnt der zweite. Aber da nahen sie schon, die Tröster, die neuen Baumeister am Werke der Zukunft: der große Arzt und der große Lehrer, die rechten Aufklärer, die neue rechte Jugend, der überreiche Kaufmann, der das Geld verachtet und nur schätzt, was unschätzbar bleibt, der neue Adel und das neue Volk (das Volk ist, nicht Pöbel), die neue Stadt und das neue Land, Gewerke, Stände, Staat, im Volke der Zukunft auch ein verändertes neues jüdisches Volk, neue Tugenden überall, neue Hingabe, Treue, Freiheit, ein neuer Künstler. So kann dann der dritte Teil die Kuppel wölben. Der Priester der Reinheit kann sprechen von den Geschlechtern, der Frau, dem Manne, von Liebe und Ehe, von dem Göttlichen. Den Gedankenbau vollenden die mit schöpferischer Leidenschaft verkündeten Lehren von den Elementen und dem Heiligen, von den Elementen und der Gesellschaft. Dann steigen herauf, den Blick in Ferne und Tiefe freigebend, allentschleiernd, allverhüllend neue Ursagen, neue Mythen, neue Feste, neue Dichtungen. Mit der „Botschaft des Geistes an das Volk der Arbeit", einem wundervollen Abstieg aus dem Reich des fernen Geistes in die Arbeitswelt des Alltags, mit einer Adelung der Arbeit der Millionen und einer neuen Sinngebung, mit dem Ausblick auf ein Leben, das auch dem einfachsten Arbeitsdasein wieder Natur und Jugend gibt, schließt die deutsche Lehre.

Abseits von den herrschenden Gedankengängen ziehen diese Gedanken ihre einsamen höheren Kreise. Ein Beispiel für viele: Lieblingsthema heutiger Dichtung ist der junge Mensch und der alte, Sohn und Vater. Rachekrieg der Jugend gegen das Alter ist die Losung. Nietzsches Erbe, auf anderer höherer Ebene lebend, kennt andere Werte. So lehrt er die Jugend:

„Gebet eurem herzen nicht zuviel nach: es ist das weichste und wird leicht weichlich.
Also wahret euch vor der gemütlichkeit: die schweinerei folgt ihr auf dem fuße nach.
Herb der kopf und süß das herz gestrenge beides — nicht wie eine bockige und schon mulmige birne.
Wisse o junger mensch daß du ein augenblick bist: wolle nicht was verlohen soll in erz prägen
Sings in den himmel und vergiß es!
Wisse auch daß du nicht dich selbst bespiegeln sondern für dein flüchtiges dasein bleibenden dank abtragen mußt
Siehe zu dein bestes zu vollenden und fortzupflanzen: mit leib seele geist und herz.
Darum noch einmal: lerne ehrfurcht! lerne ehrfurcht!
Je früher du ehrfurcht lernst je treuer du ehrfurcht übst
Desto mehr lebens wird sich dir schenken und enthüllen vertrauend daß du es voll erkennest weder verlachst noch mißachtest oder verwechselst sondern so liebst wie es geliebt sein will.
Ehrfurcht ist keuschheit des geistes.
Der ehrfürchtige wird immer reicher und bleibt ewig jung.
Ehrfürchtige jugend! bleibe gerecht gegen deine eltern alle ältern und dein zeitalter!
Fluche nicht deinen ahnen! sonst lädst du auf dich deiner enkel fluch.
Mache gut was sie übel gemacht aber nicht was dir gut deucht sondern jenes selbige.
Sei deiner art ein glied der doch unzerbrechlichen Kette
Oder tritt heraus aber dann zerreiß auch die sterne!
Bedenke daß jugend und alter einander abstoßen weil sie zusammen gehören

Keines von beiden ist für sich ganz.
Wettstreit oder auswanderung aber nicht todfeindschaft ist geboten.
Meint aber ihr jungen menschen die alten seien ganz ergreift so müßt ihr doppelt jung sein
Nicht mit ihnen ums erbe hadern sondern in die fremde ziehn bis sie in die grube gefahren sind
Vielleicht findet ihr eine beßre heimat und schlagt oder pflanzt einen ersten baum werdet ahnen statt enkel.
Freilich kommt rechte jugend nicht von hundert oder tausend jährigen greisen sondern von kräftigen männern in der blüte ihres saftes
Also prüfet noch einmal ob ihr nicht schlechter seid oder sie besser denn ihr vermeintet
Vielleicht passet ihr ziemlich zusammen und lasset beiderlei scham unaufgedeckt.
O neue jugend! sei neu aus reichtum nicht aus rache!
Willst du aber die alte welt erlösen so opfere du eines geschlecht alle liebe bis aufs letzte
Und die sonne wird scheinen der regen fallen und die saat gedeihn
Du selber wirst auferstehn o neue jugend aus den äckern in denen dein sterblich blut die ewgen körner gebadet und gequollen hat."

Vielgestaltig und vieldeutig ist „Die deutsche Lehre". Man hat sie darob getadelt. Aber Vieldeutigkeit ist nicht Schwäche und Mangel, ist Reichtum. Es ist ein Werk, das alle menschlichen Kräfte in Bewegung setzt, das andere Zeiten und Menschen zu freudiger Entscheidung gezwungen hätte, heute aber Saat ist in der Zukunft zu reifen.

Dichtwerke: Das Kind Aion

In nächster Nähe der „deutschen Lehre" stehen — nun schon reine Dichtungen — zwei Schöpfungen in Terzinen, deren Gesamttitel „Das Kind Aion" ist. Bruchstücke eines Werkes, von dem bisher „Der erste Ring oder der Ring der Zeit" (geschrieben 1910/11, umgeformt veröffentlicht 1919) und als dritter Ring „Europäisches Zeitgedicht" (1919) erschienen sind. Wie die Suren der „deutschen Lehre" zeigen auch diese Terzinen ein Doppelantlitz, zeugen auch sie von Europens Verrat und Europens Berufung. Auch sie schon und immer noch Stimme eines Propheten, der „aus dem geiste" „hohe not!" schreit. Mit „dreifachen Blitzen durch schwarze Himmel gezuckt" – mit „dreifachen Striemen von zischender Geißel auf feistes Fleisch gezogen" vergleicht sie Hanns Meinke. Beide Dichtungen gehören zu dem Dunkelsten, Geheimnisreichsten, dem schwerst Entzifferbaren heutiger Kunst. Namentlich der erste Ring des „Kindes Aion" wird sich immer nur ganz wenigen Eingeweihten erschließen, die letzter Hingabe fähig sind. Es ist das Werk, das wohl in den Jahren erneuten Durchgangs durch Stefan George entstanden ist.

Dramen

Im Wesen von Rudolf Pannwitz ist etwas von stetem Werden, ewigem Fluten. Es bestimmt und drängt ihn, den Künstler der weiten Maße, des langen Atems, besonders zum Epos. Epen sind seine ersten Dichtungen, Epen werden wohl seine letzten sein. Aber die Gesamtausgabe der reifen Werke eröffnen Dramen, die fünf, zum Teil bereits zwischen 1904 und 1910 entstandenen, Nietzsche gewidmeten „Dionysischen Tragödien" (1913). Ihnen sind 1919 „Baldurs Tod", 1922 „Die Erlöserinnen" gefolgt. Meinem Gefühl nach spürt man den Epiker doch: manche Szene, mancher Akt setzt wie Quellenrieseln ein, das erst allmählich, aus hundert Zuflüssen gespeist, zum Strome anschwillt; bezeichnend auch, daß die Teile, die strömendes Fließen sind, wie die Gesänge, die Chöre, zum Herrlichsten dieser Dichtungen gehören. Würdig

Rudolf Pannwitz

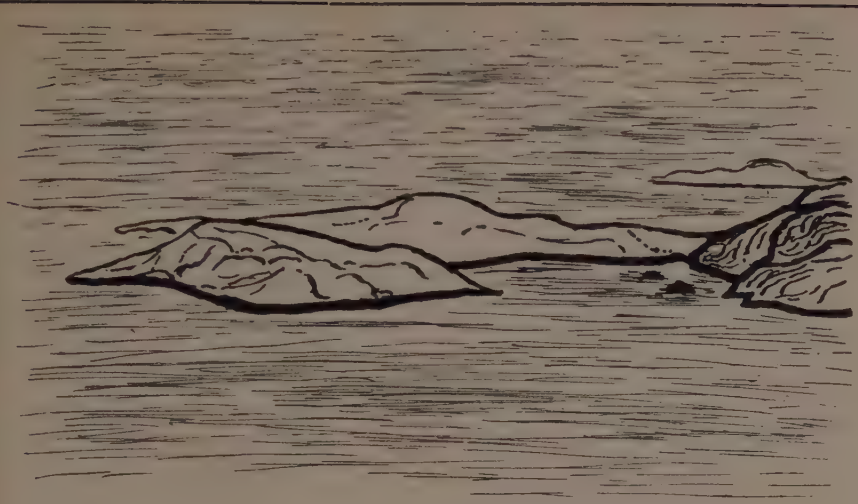
stehen die „Dionysischen Tragödien" am Eingang der Werke. Sie sind bereits, was Pannwitz' Kunst nach den Worten seines Grundrisses einer Geschichte seiner Kultur sein will: „apollinischer kosmos", „unter dionysischen revolutionen hervorgebracht". Die ewig dramatischen Stoffe, mythisch dramatischen Stoffe ziehen ihn hier an wie die ewig epischen, mythischen den Epiker: „Der Tod des Empedokles, ein Tragödien-Schluß", eines Elementaren Heimkehr ins Element; „Philoktetes, ein Mysterium", Mysterium des „Krieges mit vergifteten Pfeilen", prophetisches Vorgesicht des Weltkrieges, „epilog heroischer und prolog hieratischer welt"; „Der glückliche König Kroisos, eine Schicksalskomödie", wehmütiges Narrenspiel menschlichen Daseins, Aufstieg und Sturz, Höhe und Tiefe, Sonne und Nacht, Lachen und Weinen zugleich, eine Antwort auf die uralte schmerzliche Frage: Was ist der Mensch?; „Die Befreiung des Oidipus, ein dionysisches Bild", meinem Empfinden nach das dichterisch Vollendetste, mitreißend durch die strömende Wucht der Chöre, aus denen Dionysos spricht; endlich als Abklang „Iphigenia mit dem Gotte, ein apollinisches Spiel", einer Seherin Zwiesprache mit dem Gotte und den dunklen Mächten. Es ist der Vorwurf, den etwas gewandelt „Die Erlöserinnen" (1922) aufnehmen: zwei Spiele, von denen das erste, „Philolethes. Ein Ereignis in Gesängen und fünf Auftritten", auf das zweite, „Orpheus. Eine heilige Handlung in drei Kreisen", vorbereitet. Eine Huldigung an zwei geliebte Meister der „Philolethes", der aus dem Werke Momberts eine Gestalt (Die Urfrühe), aus dem Stefan Georges einen berühmten Vers („daß sie ihr werk willfährig wieder treibt / den leib vergottet und den gott verleibt") herübernimmt. Beide Tragödien Selbstbekenntnisse des Künstlers, die von der qualvoll-glücklichen heiligen Sendung des Dichter-Propheten künden, von dem geheimnisvollen Schicksal derer, die dem Gotte ausgesetzt sind:

Dies weißt du und du kennst auch die drei weihen:
Rausch blut und einung in dionysos
Traum und gesicht und maßwerk in apollon
Der vollvermählung zauberbann in orpheus
Kennst die drei gleichen stufen in der kunst:
Verwandlung und gestaltung und vergeistigung.

In dem Maifestspiel „Baldurs Tod" erhalten die „Dionysischen Tragödien" dann ihr nördliches Gegenbild. Das umfangreiche Spiel erneuert nicht nur mit der Freude des Gestalters an den alten ahnungsvollen, sinnbeschwerten mythischen Bildern das ewige Schicksal vom Nieder- und Aufgang des strahlenden Gottes, sondern ist, worauf ein Prolog beschwörend hinweist, schmerzdurchwühltes Sinnbild deutscher Art und deutschen Schicksals, deutschen Volkes ewiges Sterben enthüllend: Urbilder deutscher Menschen dieser Odhin, dieser Loki, deutsches Schicksal dieses Hausen auf Trümmern, deutsche Sehnsucht dieser Baldur, „urtraum blonder träume".

Epen

In dem „Aufruf an Einen" umreißt Pannwitz mit folgenden Worten die Gegenwartsaufgabe: „... jetzt ist nicht geboten ... welten zu zerschlagen und auch nicht etwa ein individualistisches leben zu führen sondern aus allen welten die gewesen sind und da sind recht entsagungsvoll die überzeitlichen werte zu befreien die ersten grundlagen für einen neuen kosmos der nur in langen zeiträumen entstehen kann zu schaffen und dem menschen selbst einen boden eine erde und eine kultur man dürfte fast sagen: aus den elementen frisch zusammen zu setzen." An diesem neuen Weltbau arbeiten besonders die epischen



Aus dem Werke „Dalmatinische Einsamkeiten" von Rudolf Pannwitz.
Verlag von Hans Carl in Feldafing.

Im Vorwort des Verfassers heißt es:

„Diese Zeichnungen sind von einem Künstler des Geistes und Wortes, nicht der Hand. Sie sind ohne jede Schule und ganz auf eigenen Wegen entstanden Sie werden veröffentlicht, da sie einen ersten Abschluß eines lebenlangen Schauens, Fühlens und Denkens der Landschaft bedeuten."

Werke: die „Mythen", wie der Titel einer langen Gesamtreihe ist, von der seit 1919 bis 1921 neun Teile (I—III, V—X) erschienen sind, daneben bisher sie ergänzend „Das Geheimnis" (1922) und „Orplid" (1923). Was ist dem Seher des Diesseits, dem Löser vom dogmatisch Metaphysischen und Religiösen der Mythus? Mythische Welten und Charaktere sind, wie Pannwitz in der „Krisis der europäischen Kultur" ausgeführt hat – ich zitiere in üblicher Druckweise —, „in unserem Gebiet und Geistesalter Voraussetzungen für Lebensgefühl, Kunst und Weltanschauung... Was sind Shakespeares lyrische und elfische Welten mit ihrem ungeheuren Zauber als ein neues aber freies Spiel mit diesen unsterblichen Bällen! Was ist fast alle englische und deutsche Lyrik denn in tausend Formen der eine ewige Sinn!" Das aber ist der Wert alles Mythischen, „daß es einem allzu stoffhaften Geist höhre Welten in glaubhafter Bildlichkeit vertraut, einem allzu denkhaften Geist seine einschichtige Wahrheit mit unendlich-faltigem Gleichnisse vertieft. Der Mythos macht die Hälfte des Daseins bewußt, die das Bewußtsein verdunkelt; er ist der Sternenhimmel zur Sonne. Die Gesamtheit und Einheit einer Kultur wird, wie sie sich selber

Mythen: Allgemeines

im Mythos abgebildet hat, auch nachträglich am faßbarsten in diesem, da er allein die Flachheit eines Teppichgewebes, das Geklapper des Entwicklunggedankens, die Willkür von Stufen und Stammbäumen organisch vereinigt, organisch vermeidet". Ein Irrtum, zu glauben, mythenlose Zeit sei angebrochen, die Aufgabe des Mythos sei vorbei. „Mythos ist", so heißt's in der „Deutschen Lehre", „Wanderung und Verwandlung der Psyche — Geistes und der Seele — in den Kosmos." Ewig entsteht darum Mythos, ewig neue Ursage.

„Neue ursage entsteht wieder.

Nicht ist das urhafte das älteste nach der zeit sondern es ist älter als alle zeiten.

Das weltall geht nicht in ein auge noch wort und wiederum die seele bleibt unsichtbar unhörbar es ist gleichsam unendlich groß sie ist gleichsam unendlich klein.

Ursage ist zwischen jenem urlicht und diesem urwasser die regenbogen ringbrücke der damm zwischen himmel und erde wo götter und menschen sich vermischen die wirklichkeiten sich spiegeln und alle wunder geschehn.

Ursage ersteht wieder aus urgefühl und urschöpfung das große gedicht der großen wissenschaft.

Die wissenschaft kann nichts alles in einem sagen das gedicht kann nichts aus einander halten. vereinigen sie sich so wirds ein hermaphrodit oder ein kentaur.

Die neue ursage ist die darstellung der religion des menschen. sie bricht aus wie die stimme des alls aus dem erlösten herzen. sie steht auf wie die gestalt aller gestalten an dem osterfeste von zehn jahrtausenden.

Diese ursage ist eine befreiung aller ursagen aus der vergruftung in die ewigkeit durch schöpferische umwertung.

Alle ältern ursagen sind uns nicht wahr genug um sie ernst zu nehmen und allzu wahr um ihnen nicht zu glauben. so treiben wir ein unwürdig spiel mit ihnen wie auch sie mit uns.

Also sie müssen dessen entkleidet werden was ihre heilige nacktheit entstellt das ist ihrer lügen und leeren schichten womit sie die beschneidung des kosmos verherrlichen.

Sind aber solche schichten mit der zarten haut verwachsen so soll man diesen ganzen teil als treue form modeln und gewand und fleisch in einklang bringen.

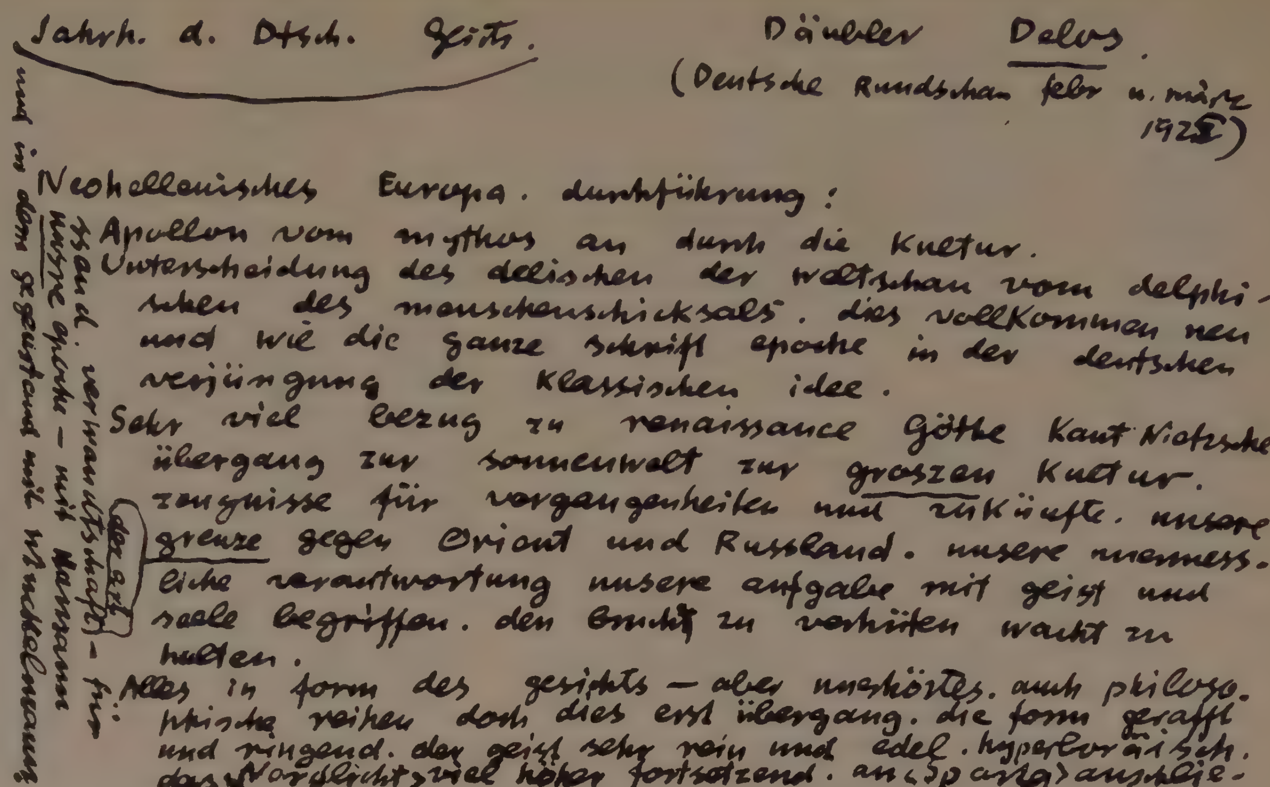
Unsere große dichtung sei ein verschränkter ahnen und enkel dienst eine dankbarkeit gegen die vergangenheit und eine rechtfertigung der gegenwart durch die zukunft.

Unsere größte dichtung werde die ursage der zukunft das heldenlied der ungeborenen.

Unsere dichtung führe alle dinge wesen und gedanken zum element zurück und sie vollende was sie berührt zum gotte: gottheiten auf elementen sich wiegend aus elementen steigende gottheiten wie gestirne aus urgewässern."

Stoffe der Mythen

Wer so vorbereitet den Mythen von Pannwitz naht, versteht, wie gesetzmäßig begründet es ist, wenn er in schöpferischen Neugestaltungen dem Gilgamesch-Epos („Mythen VIII, Das namenlose Werk", 1920), Krischnas Weltengang („Mythen IX, Der Gott", 1920), der Christusmythe („Mythen X, Logos", 1921) begegnet. Aber „Ursage ist Natursage; Natur ist unser aller älteste Ahnin, jeder Naturdienst ein Ahnendienst", „Natur ist die Blutnähe des Kosmos, das Mütterliche, Brüderliche, Schwesterliche". Darum eröffnen die Reihe der Mythen die naturnächsten und elementarsten: „Das Lied vom Elen" („Mythen I", 1919), 1908 schon fertig, in magischen Urzeiten spielend, da zwischen Stein, Tier, Gott und sich der Mensch Urverwandtschaft spürt, alles im Werden ist, auch Gott eben wird; „Der Elf" („Mythen III", 1919), Werden gleichsam des Mythischen, Geburt des Dämonischen aus den Schauern der Dämmerung, Zaubermacht gewordene Natur, Allgestalt des Elements, Allgestalt des Gefühls, Rätsel alles Schaffenden und Geschaffenen; „Psyche" („Mythen II", 1919), als Frühwerk


Jahrh. d. Dtsch. Geists.

Däubler Delos.
(Deutsche Rundschau febr u. märz 1925)

Neohellenisches Europa. durchführung:
Apollon vom mythos an durch die Kultur.
Unterscheidung des delischen der weltschau vom delphischen des menschenschicksals. dies vollkommen neu und wie die ganze schrift epoche in der deutschen verjüngung der klassischen idee.
Sehr viel bezug zu renaissance Göthe Kant Nietzsche übergang zur sonnenwelt zur groszen Kultur. zeugnisse für vergangenheiten und zukünfte. unsere grenze gegen Orient und Russland. unsere unermessliche verantwortung unsere aufgabe mit geist und seele begriffen. den bruch zu verhüten wacht zu halten.
Alles in form des gesichts – aber unerhörtes. auch philosophische reihen doch dies erst übergang. die form gerafft und ringend. der geist sehr rein und edel. hyperboräisch. das Nordlicht viel höher fortsetzend. an (Spitteler) anschließend. verwandtschaft (der art) – für unsre epoche – mit Hamann und in dem gegenstand mit Winckelmann.

Probe der Handschrift von Rudolf Pannwitz

Rudolf Pannwitz

in erster Fassung schon 1905 veröffentlicht, Entstehung der sehnsüchtigen Seele, Traumleben der Einsamen und Wirklichkeit, Gottnähe und Gottferne, blutende rasende Jagd durch alle Welten nach dem Gotte, den sie durch eigene Schuld verloren, endliche Heimkehr in den Arm des Wiedergefundenen, des Eros. Zwei kurze Mythen ranken sich dann um die ewigen Urerlebnisse: Werden, Vergehen und Wiederauferstehen, Leben und Tod: heiter und farbig der eine, das „Märchen von den beiden Brüdern" (VII, 1920), einer ägyptischen Quelle nacherzählt, von Unsterblichkeit kündend und ewiger Wiederkehr des Menschen; dunkel schwermütig der andere „Ladinersage" (VI, 1920), die Dolomitensage von den Letzten der Fanes, Klagelied und hallender Nachruf auf ein Volk, dessen Todesstunde gekommen, dunkle Mahnung den lebenden Völkern, die Stunde der Wiederkehr nicht zu verspielen. Und da unter den Ursagen der Held auch nicht fehlen darf, so erzählt von ihm und der Heldin, von dem heroischen Dämon des Nordens und seiner Verbindung mit dem Urbild südlicher Schönheitssehnsucht der fünfte Mythus „Faustus und Helena" (1920). Möglich, daß der noch fehlende vierte Mythus auch ein Heroenmythus ist.

Der überzeitliche Dichter

Eine umfassende Würdigung der Mythen, die auf die Gestalt der alten Urmythen und ihre Umbildung zu der beabsichtigten neuen Ursage genau eingehen müßte, würde Gegenstand einer umfangreichen Untersuchung sein. Sie wird erst nötig, wenn Pannwitz mehr als ein nur wenigen bekannter Name ist. Erst muß in vieler Herzen ein Bild von ihm und seiner Kunst leben. Es wird das Bild eines Schöpferischen sein, dessen Art grundverschieden ist von denen, die nur ihre Zeit spiegeln. Zeitdichter sind Variantenspieler. Sie geben Abwandlungen der einen ihnen eigentümlichen Weise. Man erkennt sie an jedem neuen Werke wieder. Anders der überzeitliche Dichter: Mit jedem Werke erobert er neu eine andere Welt; er ist nicht vertraut, er kommt immer neu. Von solcher Art ist Pannwitz. Ich gebe als Proben die Eingangsverse dreier Mythen, des „Liedes vom Elen" (I), der „Ladinersage" (II), des „Gottes" (III).

I

Aus dem Lied vom Elen

Horde weidend fand den schwarzen stein.
Voran zog der ahn von meinem ahn der alte.
Erd und himmel war noch nicht gemacht.
In dem goldnen grase fand er ihn.
In der goldnen sonne fand er ihn.
In dem goldnen heimgang fand er ihn.
Goldne horde sah den schwarzen stein.
Alle standen um den schwarzen stein.
Alle schauten an den schwarzen stein.
Sehr lange blieben sie beim schwarzen stein.

Etwas großes war im schwarzen stein.
Alter hats gewußt und nicht gesagt.
Aber ich weiß auch und sag: Es ist
Es ist in dem schwarzen stein.

II.

Aus der Ladinersage

Über den bleichen bergen sie sind mit mond übersponnen
Steinernen flammen gleich die mit weißem licht in die bläu lohn
Kreiset der wunderbare geheißen varjul da la flütta
Vogelriese mit goldnem schnabel und goldnen fängen.

Wer eine feder ihm raubt durch die todsprühende wird er
Unbesieglich und siegt. doch dem horst in der wand entfliegt der
Herrliche einmal des jahrs solange in dem gebiete
Söhne des alten reiches die alte sprache erklingen.
Denn das große das selige land der glücklichen fanes
Ist nicht mehr/bloß die zacken von traurigen dolomiten
Ragen/das goldland ist versunken in schwarze berge/
Die zwei goldenen tore die führen hinein weiß niemand
Jetzt.

III.

Aus dem Mythus: Der Gott

Überm leiden lebt der gott
Reiner mensch der alles leidet.
‚Werden' ist sein großer name
‚Dasein' seine hehre sitte.
‚Wandlung' ist sein schöpfertum.
Einen kreis vollendet er
Und der gott zum menschen wird
Daß der mensch zum gotte werde
Gottmensch menschgott. ein kristall
Ist die schlußform all inhaltend
Und der sternball wie die pflanze
Wie die seele. immer lautrer
Sich enthüllend welt erduldend
Heldisch kämpfend herz gepeinigt
Schreitet er mit tausend sohlen
Greifet er mit tausend handen
Nach dem trone nach der krone
Überaus. er ist allein
Weise und was ihm die glieder
Durchreißt das gefühl durchbohrt
Spielt er in dem götter hirne
Als den schleier der nicht lüge
Und nicht wahrheit das geheimnis
Und die wissenschaft des lebens.
Eingeweihte! aufgeklärte!
Kriegerische! priesterliche!
Der verwirklichung beflißne
Geistige! der gottes bahn
Folget nach wie der des liedes
Und erkennet mit der liebe
Gott den sieger daß ihr siegt
Bis ihr selber götter seid!

Das sind drei Beispiele, die sich durch beliebig viele, so viele, als es Werke gibt, vermehren ließen. Das Wort hatte hier der epische Gestalter, das Schlußwort habe mit einigen Versen aus dem „Kinde Aion", mit wieder neuer Weise, der lyrische Bekenner:

Ich bin ein wunsch bis zum vollkommnen süß.
Ich bin ein wein den künftigen zur feier.
Ich bin ein mund der ungeborne küß.

Jedes rein geistige Leben ist heute in Gefahr. Nietzsches Lebenswerk war nur möglich auf der Grundlage seines kleinen Vermögens; wer hat sie heute noch? Möge Pannwitz den finden, der sein Lebenswerk sicherstellt, vielleicht einen „überreichen Kaufmann", der ihm mehr noch geben kann als sein aufopferungsvoller Verleger Hans Carl, der darum, daß er dies Werk verlegte, verdient in jeder Geschichte der deutschen Literatur dankbar genannt zu werden.

* * *

Schlußworte zur Charondichtung

Den großen Zug deutscher Mystiker, diesen Befreierzug, führen die Dichter des „Charon" weiter. Wer wie diese Dichter, wie Otto zur Linde und Röttger, Paulsen und Pannwitz am Weltmythus weiterschafft, hat nur weniger Ohr. Was sind den Vielen Gesichte von Thule Traumland, was Gottes, Mühgottes Schreiten auf den Wassern, was ein Gespräch Christi mit der Moira am Ende der Welt, was Christuslegenden, was der Wanderer an den Meilensteinen der Weltstraße und seine Romanzen vom Schlüssel, was Gesänge und

Schlußworte zur Charondichtung

Gesichte von Gott und dem Tod, was Ursagen vom Elen und Elf, dem namenlosen Gott und der einsamen Bettlerin Psyche, was ist den Weltlauten des Adligen letzte, innerste seelische Einsamkeit:

Sitzt eine Seele allein
Sehnend am Weltrand und haucht
Herzweh ins Niemehr hinein —
Dunkles erbebt und ein Schein
Quillt und wie Reif rieselnd raucht.

Dunkles erbebt und ein Schaum
Schwimmt überm Nichts, und ein Schein
Fällt — und erhellt — in den Traum ...
Feuer erglomm unterm Baum,
Sternenstrom stäubt hinein.

Rieselnde Blüten vom Baum
Fachen die Glut und bestreun
Dunkles mit Schaum und mit Schein —
Feuerfackel verraucht ...

Sitzt eine Seele und haucht
Herzweh; ein Baum und ein Traum
Lischt, und Dunkles bricht ein.

(Otto zur Linde)

Wessen Ohren aber offen sind für diese Töne, dem werden dieser Dichter Mythen zu einer Lebensmelodie.

Verlagszeichen von R. Piper & Co., Verlag, München

Gezeichnet von Paul Renner

Zweites Buch

Der Durchbruch

Schlußbild aus Ludwig Meidner „Septemberschrei"
mit Genehmigung von Paul Cassirer Verlag in Berlin

Erster Abschnitt

Die Zeitseele und ihre Erscheinungsformen

Erstes Kapitel

Die jungen Menschen und ihre Welt

„Es lebe das Chaos, das blutende Herz, es klinge der Gesang der Menschenseele und Aufschrei donnernden Gefühls."

Paul Kornfeld: Himmel u. Hölle. 5. Akt.

Grundsätzliches zur Würdigung der expressionistischen Kunst

Die sich zur expressionistischen Kunst bekennen, das heißt zu einer Kunstauffassung und -übung, die nicht ein Stück Sinnenwelt noch einmal wiedergeben will, erkennbar durch die Sinne, erfaßbar durch den Verstand, eingeordnet in deren Maßstäbe, sondern ein Gebilde erschafft, aufgestiegen aus rauschhaftem Gefühl, Traumbild der Seelenaugen, — die haben es nicht leicht und machen es nicht leicht. Haben es nicht leicht: denn wer ist billigem Spott leichter ausgesetzt als der überschäumende, übersteigernde, dessen heilige Zeichen hundert seiner Welt Fremde als fratzenhaft verhöhnen, ehe einer an ihnen sein Herz entzündet, weil er mitschwingen kann in ihrem Reigen! Machen es nicht leicht: Wer bietet auch ernstem Spott so viel Angriffsflächen als dies Geschiebe von ungeschiedenen Heiligen und Unheiligen, wirklich Ergriffenen und bloßen Mitläufern und Mitschreiern? Und wichtiger: Wo, wie fasse ich die, die einer maßstablosen Kunst das Wort reden? Sinne, Natur, die haben Maßstäbe, sind Maßstäbe; aber wo ist der Maßstab für die aus dem „Chaos", dem „blutenden Herzen", dem „Aufschrei donnernden Gefühls" aufbrandende oder aufflammende „Vision"? Fassen kann ich sie nur, wenn es mir gelingt, in den Mittelpunkt ihres Wesens vorzudringen, in ihrem Blute zu treiben, gestoßen vom gleichen Herzschlag. Das aber gelingt nur selbstloser Hingabe, reiner Liebe — und sei's selbst der Feindesliebe. Ringe mit ihnen, als seien es Engel.

Oberflächenbild der Entwicklung

Wer dies nicht kann, dieser Welt naht, vom Willen gepanzert, auch nicht durch das seelenvollste neue Wort sich abdrängen zu lassen aus dem gewohnten Geleise des Erkennens, Sichtens, Wertens, wer kühl nur und ohne Liebe zu jeder Jugend den Verlauf der literarischen Revolution von 1910 bis 1920 betrachtet, dem bietet sich dann leicht nur ein überheblich anmaßendes Schauspiel. Da scheint Jugend nur in chaotischer Bewegung, einig bloß in dem Willen zur Zerstörung der väterlichen Welt; vor dem Kriege schon ruft sie mit dem roten Titel einer Zeitschrift „Revolution", lädt Anfang 1914 zu einem „Revolutions-

Max Oppenheimer, Plakatentwurf für den Revolutionsball.

(Titelbild Die Aktion IV. Jahrg. 4. 1914 mit Genehmigung des Verlages Die Aktion in Berlin)

Revolution

Auflage 3000 — Zweiwochenschrift — Preis 10 Pfg.

Jahrgang 1913 — Verlag: Heinrich F. S. Bachmair

Nummer 1 — München — 15. Oktober

Richard Seewald: Revolution
(Original-Holzschnitt)

Inhalt:

Richard Seewald: Revolution — Johannes R. Becher: Freiheitlied — Erich Mühsam: Revolution — Hugo Ball: Der Henker — Leonhard Frank: Der Erotomane und diese Jungfrau — Klabund: Drei Gedichte — Fritz Lenz: Das endlose Sein — emmy hennings: Ich bin zu gleicher Zeit — Hans Harbeck: Georg Büchner — Franz Blei: Über Maurice Barrès — Kurt Hiller: Alfred Kerr — Adam: Die katholischen Gegenfüßler — Leyhold: Der Vortragsreisende Roda Roda — Klabund: Das Herz der Lasker — Bachmair: Die Aufregung in Wien — Notizen.

Mitarbeiter:

Adam, Hugo Ball, Johannes R. Becher, Gottfried Benn, Franz Blei, Max Brod, Friedrich Eisenlohr, Engert, Leonhard Frank, John R. v. Gorsleben, emmy hennings, Kurt Hiller, Friedrich Markus Hübner, Philipp Keller, Klabund, Else Lasker-Schüler, Iwan Lazang, Erich Mühsam, Heinrich Nowak, Karl Otten, Sebastian Scharnagl, Richard Seewald und andere.

ball" ein; zweimal braust sie auf, anstürmend in einer Flut von Aufrufen, Zeitschriften, Dichtungen, einmal vorfühlend zwischen 1910 bis 1914, niedergehalten dann durch die ersten Kriegsjahre, vom neutralen Ausland und der Etappe her aber still weiterminierend, aufbrandend dann in der letzten Kriegszeit, siegend in den Tagen der Revolution, um nach kurzem Taumel in sich zu verbrennen: unnötig eine Satire zu schreiben: Dada schrieb sie, war sie selbst. Eine Bewegung, arm an Werken, reich an Worten, jeder Aufruf immer wieder — mit Jean Paul zu reden — eine nicht „ruhige", sondern mehr als temperamentvolle Darlegung der Gründe, warum die jungen Leute jetzo mit Recht von den Alten die Ehrfurcht erwarten, welche sonst selber dieses von ihm fordert. Warum? Alter macht „aus Defekten Normen". „Verlangsamter Blutumlauf gibt sich wilden heftigen Gebärden gegenüber als Reife aus. Sturmvolle Explosionen werden von der Erfahrung belächelt. Der verschimmeltste Greis murmelt: Reif sein ist alles. (Ohne daß in seine rechteckige Lebensweisheit der Gedanke hineinschlägt, daß schöpferische Unreife erst einmal die Disposition schaffen muß, reif zu werden.) Wer ungestalten Überschwang mit dem beschwörenden Ruf Reife zu entwerten sucht, verbirgt sich hinter dem alten Trick der bürgerlichen Moral, Impotenz als normales Verhalten, Ruhebedürfnis als regulative Idee auszugeben." Ein altes Schauspiel: Jugend, für die „Frechheit" „die letzte und kühnste Äußerung der Sachlichkeit" ist, Jugend, die noch nicht weiß, wohin und wozu, macht Lärm. Umriß nicht 1913 mit solchen Worten das erste Heft einer neuen Zeitschrift, umriß nicht so der Leitaufsatz des ersten Heftes der „Neuen Kunst" das Wesen des „jungen Dichters"? „Denn dies verleiht dem jungen Dichter seine historische Attitüde: die Unbekümmertheit um reale Möglichkeiten, die herrliche Gebärde des sich in die Welt Schleuderns, die zügellose Liebe zum Außerordentlichen. Wer den Bluff nicht feurig umwirbt, ist nicht zwanzig Jahre alt, und wer mit zwanzig Jahren zögert, geheiligten Konventionen höhnisch in das Gesäß zu treten, ist ein Seminarist. Der junge Dichter muß demolieren und wenn kein Objekt des Angriffs da ist, wird — eine Tradition seit Jahrhunderten — eine Normalfigur des Bürgers erfunden, der zerfetzt und verhöhnt wird. (Beispiel aus letzter Zeit: die jüngste Lyrik erfindet violenhafte Gefühle, blaue Sentiments, um Stoff für ihre Attacken zu haben.) Der junge Dichter hat nur eine Mission: ruhestörenden Lärm zu verursachen. Die Hochspannungen seiner Seele schwungvoll in die Menschheit zu schleudern — unbekümmert um das Schwanken und Krachen vermorschter Gebeine... Er ist spielerisch, boshaft, unverschämt, ungerecht, brutal; brückenlos vom gewagtesten Bluff zu strahlendem Pathos sich schwingend, in einem unirdischen Lärm wie in einer Gloriole lebend... Wer jung ist, soll es bis zur Katastrophe sein: und Unreife ist das triebkräftigste Ferment der Weltgeschichte." — Nochmals: ein altes Schauspiel, dagewesen etwa schon einmal vor dreißig Jahren! Dagewesen Ton und Musik! Da hieß es: „Heyse lesen, heißt ein Mensch ohne Geschmack sein, — Heyse bewundern, heißt ein Lump sein"; heute spöttelt man über „Exzellenz Piefke" und sein Wesen des Christentums. Einst rümpfte man erhaben die Nase über den „vielen idealistischen Unfug", den Schiller verübte; heute geht's unter Sternheims und Max Herrmanns (Neiße) Führung gegen Goethe, der als Freund der Ordnung zum Urbild des Bürgers, Philisters, Spießers wird, ein jämmerlicher Fall von Entartung in „bodenlose" Feigheit und Beschränktheit. Weg mit seinem „Gipskopfe", weg mit seinen „reaktionärsten Ritterschmarren" von den Volks-

Jugend und Alter

bühnen! „Ich dich ehren? wofür? Hast du die Schmerzen gelindert je des Beladenen? Hast du die Tränen gestillet je des Geängstigten?" Weg mit allen, die in seinem Gefolge gehen! Weg mit Gottfried Keller, diesem „erlauchten Blödian", „Subalternen" und „Säufer". Weg überhaupt mit den meisten sogenannten Dichtern! „Schluß. Unsere Kultur ist Gerümpel. Kommt, Barbaren, Skythen, Neger, Indianer, stampft." „Lest die neue russische, die alte Hereround die Eskimolyrik: daneben gähnen Goethe und Werfel nur." In Grund und Boden mit dem Überlieferten! Laßt „die berühmten Schinken, die sixtinische Madonna etcetera" doch verbrennen oder zerschießen, macht's wie Bakunin, der sie 1849 in Dresden auf die Wälle stellen ließ, „den reaktionären Truppen entgegen". Wie konnte Lunatscharski noch weinen, als eine Bombe in eine Moskauer Kirche einschlug! Wie kann Lenin gar Goethe lesen und lieben! „Nieder mit eurer Kunst! denn mit Büchern und Bildern ist diese Welt vergiftet. Wie verspotte ich dieses wertlose Gerümpel. O wartet nur einen Augenblick noch. Schon züngele ich um Galerien und Museen. Die Fackel loht. Nieder mit den Akademien!" Stürzt die alten Werke, stürzt die alten Formen und Gattungen! Vielleicht gibt's aber gar keine Gattungen. „Ich denke mir", sagt Becher, „ein Drama. Aber unversehens falle ich einem Gedicht anheim... Es gibt daher keine Gattungen". Gleichgültig aber: mehr zeitgemäß sind Telegramme als Romane und Dramen, die Zeit brauchen zur Vollendung. Die Vollendung einer Arbeit ist „Sünde". „Wer heute Dramatiker sein will und dennoch ein anständiger Mensch ist, hat Aphorismen oder Glossen zu schreiben. Oder er plagiiere Frank Wedekind." In jedem Falle aber: Ein Drama, das nicht gefilmt werden kann, ist überhaupt kein Drama. Und wer das nicht glaubt, ist ein Greis, und sei er zwanzig Jahr. Welt ist blitzschneller Ablauf, und der Jüngste ist immer voran. Und „in Deutschland hält der Achtzehnjährige den von Zwanzig für einen Idioten". Genau wie dreißig Jahre vorher! Wer die Verse des „Kondor" nicht für „die wertvollsten" hält, „die seit Rilke in deutscher Sprache geschrieben wurden", ist für Kurt Hiller ein „Lausejunge", ein „antisemitisches Schwein", ein „Schwachdeetz", er verbittet sich die Kritik durch Ehrenstein, Stössinger, Kurtz, Lissauer; für Josef Adler ist Paul Zech ein „lyrischer Schieber", für Carl Einstein Beckmann „ein betrübendes Vermächtnis der Gartenlaube", für Kurt Hiller ist Kandinsky ein „geschmackvoller Laffe", für George Groß Kokoschka ein „Kunstbürschchen", für Max Herrmann sind Toller und Kranz „Pseudo-Revolutionäre". Gegenseitig fahren sie sich an, ein Kritiker den andern, ein Prophet den nächsten, ein Messias den Nachfolger. Einer stürzt den andern in die Versenkung, die Richtungen überschlagen sich, der Tätige verwirft den Beschaulichen, der „Politiker" und „Literat" den „Dichter", der „Aktivist" schlägt den „Abstrakten", der „Futurist" den „Mystiker", der „Äternist" vielleicht den „Kreationisten" tot: alle aber verhöhnt der „Dadaist". — „Anarchie", sagt der Betrachter. Noch nicht Anarchie genug! schallt es zurück. Alles in allem: ein altes Lied, nur mit mehr Instrumenten und mit lauteren, aufdringlicheren gespielt! Gewiß Most, der sich absurd gebärdet! Wo ist aber der Wein?

Die jungen Menschen und ihre Welt

Jugend unter sich

Solche Betrachtungsweise ist möglich und sehr beliebt. Aber sie schiebt Beiläufiges, Nebensächliches in den Vordergrund, berichtigt meist auch nicht unedle Erscheinungsformen durch den Hinweis auf die edlen Urgründe, aus denen auch sie entstiegen. Hinein darum denn in die Seele der Zeit und der jungen Menschen!

Wesensbild der Entwicklung

Zeige so auch Liebe den Weg, sei sie doch nicht blind, verwechsle nicht

Versprechen und Tat

Die jungen Menschen und ihre Welt

Willen und Werk, Anspruch und Leistung, Versprechen und Tat. Wie auch sonst gilt hier: Wäre der Mensch kein lichtdunkles Geschöpf, sondern wäre er so, wie seine Forderung ihn will, seine Sehnsucht ihn wünscht, sein Traum ihn erschaut, Expressionismus wäre allein der Aufstand des Geistes gegen den Stoff, der Freiheit gegen den Zwang der „Mechanisierung", der Kunst gegen die Natur, wäre die Sammlung aller schöpferischen Kräfte gegen die nur aufnehmenden Sinne und den ordnenden Verstand, die Vision der Zukunft auf dem Hintergrunde einer zerschmetterten Vergangenheit; es stünde der Reine gegen den Unsauberen, der Gläubige gegen den Ungläubigen, der in Liebe Brennende gegen den Herzensträgen, der Gewaltlose gegen den Gewalttätigen, der Heilige gegen den Helden. Und so verkündet es auch jeder Aufruf. Aber auch in diesen neuen Menschen sündigt, das Werk mit trübend, der alte Adam: die gegen den „Intellekt" sich verschworen, verkünden eine neue Kunst, an der, unbewußt oder bewußt, der Intellekt Geburtshelferdienste verrichtet hat. Der die „Mechanisierung" verdammt, bedient sich ihrer; der die Zivilisation schmäht, weiß doch um ihre Lockungen, kann ohne sie nicht leben. Der die Sucht nach dem ichsüchtigen Erlebnis geißelt, ist selbst erlebnissüchtig, hungert nach „Sensationen". Der auf die Väter herabblickt als auf in höherem Sinne Schicksalslose, ist selbst ein armer Hungerer nur nach Glück. Der die Gewalt als das Urböse haßt, kann ohne sie nicht sein. Die in dem Expressionismus dieses Jahrzehnts aufschluchzen oder aufjubeln, stammeln, schreien, fast vergehen vor Sehnsucht, das Land der Träume, Utopia, an einem Völkerfrühlingstage in der Wirklichkeit aufsteigen zu sehen, sind doch auch nur in die Erbschuld alles Seins Verstrickte, unselige Kinder einer unseligen Zeit, die keinen werden ließ, ohne ihn als Opfer wieder zu verschlingen. Expressionismus ist zumeist der gequälte Aufschrei von zerrissenen Opfern einer Zeit, die der Glaube trägt, die Retter dieser Zeit zu sein.

Jugend und Welt
Die Welt im Licht

Im Anfang stürmt ein Teil hinein in die Zeit fast schicksalunbeschwert, in eine Zeit, die uns Heinrich Eduard Jacob schon beschrieben (S. 9/10), wo das Leben noch schön, scheinbar nur glückhaft das Atmen ist, offen die Welt, alles Dasein gesteigert: Jünglinge, in deren Herzen noch die Urnebel brauen, aus denen noch jede Gestalt der Zukunft aufsteigen kann: der Abenteurer der Sinne wie der Seele, der Held wie der Heilige, der Dichter wie der Politiker, der Beschauliche wie der Tätige, — Jünglinge, wie sie aus Hasenclevers Gedichtbuch „Der Jüngling" reden, junge Wirrheit für neue Weisheit gebend, wie sie der mit ihm befreundete Kurt Pinthus, sein Mentor in unreifen Tagen, in Versen zeichnet, die 1913 das vierte und fünfte Buch der Bücherei „Maiandros" brachte, die ihre Herausgeber unter dem Sondertitel „Der Mistral. Eine lyrische Anthologie" herausgaben.

Kurt Pinthus: An meine Freunde Aus dem Mistral in der Bücherei Maiandros

Wir: rascher rauschend im Raum und glüher als lichte Kometen.
Wir: Kenner seltner Weine, Früchte, Geflügel, sanfter Pasteten.
Wir tragen vor brüllenden Menschenmassen aufreizende Fahnen.
Wir fliegen höhnend auf in zartgeäderten Aeroplanen.
Wir hüllen uns zitternd in tausend Schleier der Einsamkeit.
Wir ballen das Leben zu kleinen Kugeln und liegen aussaugend über Ländern und Menschen wie Berge breit.
Wir schauern vor Spinnen und ziehen in ferne Kriege ohne Grauen.
Wir ruhen im Mondschein, in fremden Häusern bei schluchzenden, girrenden, stöhnenden Frauen.
Wir lohen wie Schmiedefeuer in kaltem Sturm und starren wie Eisberge in müder Schwüle.

DIE BUECHEREI MAIANDROS

eine Zeitschrift von 60 zu 60 Tagen

herausgegeben von

Heinrich Lautensack/Alfred Richard Meyer/Anselm Ruest

im Verlag von Paul Knorr/Berlin-Wilmersdorf

Das dritte Buch — 1. Februar 1913

APOLLODOROS

Ueber Lyrik ein Dialog von Anselm Ruest

Sechs Holzschnitte von A. Segal

Wir: unsrer Zeit harte Fürsten und süße Dirnen weltlicher Gefühle.
Wir: weise Greise zugleich und wütende Jünglinge, alberne Kinder.
Wir lesen nachts vergeßne romanische Schriften und mystische Bücher der Germanen und Inder.
Wir tanzen in dunstigen Sälen des Volks und schreiten graziös im Frack übers Parkett.
Wir wandern bettelnd zu Fuß nach China und schwelgen wie orientalische Fürsten träge und fett.
Aller Zeiten Geheimnisse wissen wir, stark wie Athleten, wie bleichsüchtige Mädchen matt.
Leuchttürme wir, mit grellem Strahl das wirre Dunkel scheidend in Türme, Meere, Kaufhäuser, Liebesschlachten und dröhnende Stadt.

Die Welt im Schatten

Aber über diese strahlende Sinnenwelt legt sich urplötzlich ein Schleier, und dahinter starrt der Zeit anderes Gesicht. Heiter sei diese Welt, glückhaft das Atmen? Aber warum macht plötzlich, fragt Georg Trakl (geb. 1887 in Salzburg),

Kurt Pinthus

Bildnis von Ludwig Meidner

Schwermut Trakls

„ein Hauch mich von Verfall erzittern"? Warum formt Traurigkeit und Schwermut jeden meiner Verse? Warum spüre ich — früh schon, ehe die Sonne des Tages — welches Tages? — aufgeht, oder abends, ehe sie sinkt — welcher Nacht zu? — „menschliches Elend"?

Trakl: Menschliches Elend

Die Uhr, die vor der Sonne fünfe schlägt —
Einsame Menschen packt ein dunkles Grausen,
Im Abendgarten kahle Bäume sausen.
Des Toten Antlitz sich am Fenster regt.

Vielleicht, daß diese Stunde stille steht.
Vor trüben Augen blaue Bilder gaukeln
Im Takt der Schiffe, die am Flusse schaukeln.
Am Kai ein Schwesternzug vorüberweht.

Im Hasel spielen Mädchen blaß und blind,
Wie Liebende, die sich im Schlaf umschlingen.
Vielleicht, daß um ein Aas dort Fliegen singen,
Vielleicht auch weint im Mutterschoß ein Kind.

Aus Händen sinken Astern blau und rot,
Des Jünglings Mund entgleitet fremd und weise;
Und Lider flattern angstverwirrt und leise;
Durch Fieberschwärze weht ein Duft von Brot.

Es scheint, man hört auch gräßliches Geschrei;
Gebeine durch verfallne Mauern schimmern.
Ein böses Herz lacht laut in schönen Zimmern;
An einem Träumer läuft ein Hund vorbei.

Dämmer und Spuk

Warum verhext milchiger Dämmerschein die Welt zu formlos trauervollem Spuk? Wie geistert, mit Trübsinn schlagend, „Weltunglück durch den Nachmittag"?

Trakl: Trübsinn

Weltunglück geistert durch den Nachmittag.
Baracken fliehn durch Gärtchen braun und wüst.
Lichtschnuppen gaukeln um verbrannten Mist,
Zwei Schläfer schwanken heimwärts, grau und vag.

Auf der verdorrten Wiese läuft ein Kind
Und spielt mit seinen Augen schwarz und glatt.
Das Gold tropft von den Büschen trüb und matt.
Ein alter Mann dreht traurig sich im Wind.

Am Abend wieder über meinem Haupt
Saturn lenkt stumm ein elendes Geschick.
Ein Baum, ein Hund tritt hinter sich zurück
Und schwarz schwankt Gottes Himmel und entlaubt.

Ein Fischlein gleitet schnell hinab den Bach;
Und leise rührt des toten Freundes Hand
Und glättet liebend Stirne und Gewand:
Ein Licht ruft Schatten in den Zimmern wach.

Wahnsinn der Zeit

Und gar erst der Abend in der Stadt! Wie macht er den Wahnsinn dieser Zeit offenbar!

Trakl: An die Verstummten

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
O, das gräßliche Lachen des Golds.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.

Ende der bürgerlichen Welt

Fest sei diese Welt? Siehe, sie wankt. Der sie schuf, der Bürger, ist er nicht lächerlich? Was er anbetet, die Tatsächlichkeit, siehe, ich streiche sie aus. Schau, wie ihre Teile durcheinanderquirlen und -wirbeln, wie aus diesem stolzen Weltbilde eine Hanswurstiade wird. „Weltende" — dieser Welt Ende! — ruft im Januar 1911 ein Gedicht des Jakob van Hoddis (geb. 1884 in Berlin):

Jakob van Hoddis Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten — liest man — steigt die Flut.

Jakob van Hoddis

Zeichnung von **Ludwig Meidner**

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Und der jüngere Alfred Lichtenstein (geb. 1889 in Berlin, gefallen 1914) nimmt den Ton auf. Schau, wie unwirklich die Welt wird, sobald Schleier der Dämmerung — Schleier, Schatten welcher Dämmerung? — über diese sogenannte wirkliche Welt, von der du abhängig sein sollst, gleiten:

Die jungen Menschen und ihre Welt

Alfred Lichtenstein
Die Dämmerung

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Das scheint ein Dichterscherz? Eines Künstlers Spiel, der seine Freude daran hat, zu verstecken und zu vertauschen, Mensch und Ding, Person und Sache, Vorstellendes und Vorgestelltes: eine Spielerei letzthin, unklar und dumm? Mag sein! Aber dann wird das Gedicht „Nebel" vielleicht deutlicher sein. Schau, wie der Nebel — welcher Nebel? — alles auffrißt, die Erde stöhnen macht, die Welt im Verhüllen enthüllt, dich dir, die ganze Hoffnungslosigkeit dieser Tage hinter ihrem blendenden Scheine enträtselt, die Schicksalsstunde der Zeit, deine Todesnähe:

Nebel

Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört,
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört,
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch.

Gefangne Fliegen sind die Gaslaternen.
Und jede flackert, daß sie noch entrinne.
Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen
Der giftge Mond, die fette Nebelspinne.

Wir aber, die, verrucht, zum Tode taugen,
Zerschreiten knirschend diese wüste Pracht.
Und stechen stumm die weißen Elendsaugen
Wie Spieße in die aufgeschwollene Nacht.

Dämmerungsschleier? Nebelschatten? „Umbra vitae", Lebensschatten, Schicksalszeichen vor dem „Ewigen Tag", antwortet Georg Heym (geb. 1887 in Hirschberg in Schlesien, ertrunken 1912). Ist es nicht wie vor großen Katastrophen, die in rätselhaften Zeichen am Himmel und auf der Erde sich ankünden?

Georg Heym

Umbra vitae

Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen
Und sehen auf die großen Himmelszeichen,
Wo die Kometen mit den Feuernasen
Um die gezackten Türme drohend schleichen.

Und alle Dächer sind voll Sternedeuter,
Die in den Himmel stecken große Röhren,
Und Zauberer, wachsend aus den Bodenlöchern,
Im Dunkel schräg, die ein Gestirn beschwören.

Selbstmörder gehen nachts in großen Horden,
Die suchen vor sich ihr verlornes Wesen,
Gebückt in Süd und West und Ost und Norden,
Den Staub zerfegend mit den Armen-Besen.

Sie sind wie Staub, der hält noch eine Weile.
Die Haare fallen schon auf ihren Wegen.
Sie springen, daß sie sterben, und in Eile,
Und sind mit totem Haupt im Feld gelegen,

Noch manchmal zappelnd. Und der Felder Tiere
Stehn um sie blind und stoßen mit dem Horne
In ihren Bauch. Sie strecken alle Viere,
Begraben unter Salbei und dem Dorne.

Die Meere aber stocken. In den Wogen
Die Schiffe hängen modernd und verdrossen,
Zerstreut, und keine Strömung wird gezogen,
Und aller Himmel Höfe sind verschlossen.

Die Bäume wechseln nicht die Zeiten
Und bleiben ewig tot in ihrem Ende,
Und über die verfallnen Wege spreiten
Sie hölzern ihre langen Fingerhände.

Wer stirbt, der setzt sich auf, sich zu erheben,
Und eben hat er noch ein Wort gesprochen,
Auf einmal ist er fort. Wo ist sein Leben?
Und seine Augen sind wie Glas zerbrochen.

Schatten sind viele. Trübe und verborgen.
Und Träume, die an stummen Türen schleifen,
Und der erwacht, bedrückt vom Licht der Morgen,
Muß schweren Schlaf von grauen Lidern streifen.

Schwarze Visionen

Starrt die Welt nicht voll „schwarzer Visionen"? Jagt nicht überall der Tod Heimatlose in die Dunkelheit? Ihr, die ihr in den Städten lebt, leben müßt, in den Städten, die uns mehr als den Menschen früherer Tage Schicksal sind — verflucht sollen sie sein, trotz aller Süße, die lockt! Hinter ihnen steht nur:

Heym: Aus: Die Stadt

Gebären, Tod, gewirktes Einerlei
Lallen der Wehen, langer Sterbeschrei,
Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei.
Und Schein und Feuer, Fackel rot und Brand,
Die drohen im Weiten mit gezückter Hand
Und scheinen hoch von toter Wolkenwand.

— Ihr, die ihr in Häuserblöcken eingekeilt leben müßt, seht ihr nicht abends den Gott, den Baal dieser Welt, breit auf einem Häuserblocke drohen, spürt ihr nicht „die Dämonen der Städte"?

Sie wandern durch die Nacht der Städte hin,
Die schwarz sich ducken unter ihrem Fuß.
Wie Schifferbärte stehen um ihr Kinn
Die Wolken schwarz vom Rauch und Kohlenruß.

Ihr langer Schatten schwankt im Häusermeer
Und löscht der Straßen Lichterreihen aus.
Er kriecht wie Nebel auf dem Pflaster schwer
Und tastet langsam vorwärts Haus für Haus.

Den einen Fuß auf einen Platz gestellt,
Den anderen gekniet auf einen Turm,
Ragen sie auf, wo schwarz der Regen fällt,
Panspfeifen blasend in den Wolkensturm.

Um ihre Füße kreist das Ritornell
Des Städtemeers mit trauriger Musik,
Ein großes Sterbelied. Bald dumpf, bald grell
Wechselt der Ton, der in das Dunkel stieg.

Sie wandern an dem Strom, der schwarz und breit
Wie ein Reptil, den Rücken gelb gefleckt
Von den Laternen, in die Dunkelheit
Sich traurig wälzt, die schwarz den Himmel deckt.

Sie lehnen schwer auf einer Brückenwand
Und stecken ihre Hände in den Schwarm
Der Menschen aus, wie Faune, die am Rand
Der Sümpfe bohren in den Schlamm den Arm.

Heym: Die Dämonen der Stadt

Einer steht auf. Dem weißen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor. Die Nacht,
Die sich wie Blei vom finstern Himmel senkt,
Drückt tief die Häuser in des Dunkels Schacht.

Der Städte Schultern knacken. Und es birst
Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt.
Breitbeinig sitzen sie auf seinem First
Und schrein wie Katzen auf zum Firmament.

In einer Stube voll von Finsternissen
Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn.
Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen,
Um den herum die großen Teufel stehn.

Sie hält sich zitternd an der Wehebank.
Das Zimmer schwankt um sie von ihrem Schrei,
Da kommt die Frucht. Ihr Schoß klafft rot und lang
Und blutend reißt er von der Frucht entzwei.

Der Teufel Hälse wachsen wie Giraffen.
Das Kind hat keinen Kopf. Die Mutter hält
Es vor sich hin. In ihrem Rücken klaffen
Des Schrecks Froschfinger, wenn sie rückwärts fällt.

Doch die Dämonen wachsen riesengroß.
Ihr Schläfenhorn zerreißt den Himmel rot.
Erdbeben donnert durch der Städte Schoß
Um ihren Huf, den Feuer überloht.

Kennt ihr „die Vorstadt"? Wie sie sich seherischem Blicke zeigt?

In ihrem Viertel, in dem Gassenkot
Wo sich der große Mond durch Dünste drängt
Und sinkend an dem niedern Himmel hängt,
Ein ungeheurer Schädel, weiß und tot,

Da sitzen sie die warme Sommernacht
Vor ihren Höhlen schwarzer Unterwelt,
Im Lumpenzeuge, das vor Staub zerfällt
Und aufgeblähte Leiber sehen macht.

Hier klafft ein Maul, das zahnlos auf sich reißt.
Hier hebt sich zweier Arme schwarzer Stumpf.
Ein Irrer lallt die hohlen Lieder dumpf,
Wo hockt ein Greis, des Schädel Aussatz weißt.

Es spielen Kinder, denen früh man brach
Die Gliederchen. Sie springen an den Krücken
Wie Flöhe weit und humpeln voll Entzücken
Um einen Pfennig einem Fremden nach.

Aus einem Keller kommt ein Fischgeruch,
Wo Bettler starren auf die Gräten böse.
Sie füttern einen Blinden mit Gekröse.
Er speit es auf das schwarze Hemdentuch.

Heym: Die Vorstadt

Bei alten Weibern löschen ihre Lust
Die Greise unten, trüb im Lampenschimmer,
Aus morschen Wiegen schallt das Schreien immer
Der magren Kinder nach der welken Brust.

Ein Blinder dreht auf schwarzem großem Bette
Den Leierkasten zu der Carmagnole,
Die tanzt ein Lahmer mit verbundener Sohle.
Hell klappert in der Hand die Castagnette.

Uraltes Volk schwankt aus den tiefen Löchern,
An ihre Stirn Laternen vorgebunden.
Bergmännern gleich, die alten Vagabunden.
Um einen Stock die Hände, dürr und knöchern.

Auf Morgen geht's. Die hellen Glöckchen wimmern
Zur Armesündermette durch die Nacht.
Ein Tor geht auf. In seinem Dunkel schimmern
Eunuchenköpfe, faltig und verwacht.

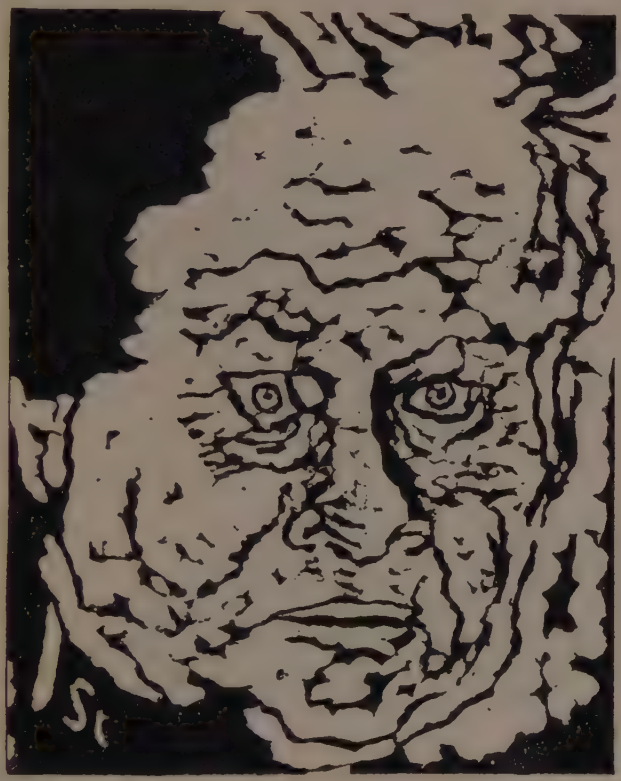
Vor steilen Stufen schwankt des Wirtes Fahne,
Ein Totenkopf mit zwei gekreuzten Knochen.
Man sieht die Schläfer ruhn, wo sie gebrochen
Um sich herum die höllischen Arkane.

Am Mauertor, in Krüppeleitelkeit
Bläht sich ein Zwerg in rotem Seidenrocke,
Er schaut hinauf zur grünen Himmelsglocke,
Wo lautlos ziehn die Meteore weit.

Oder erlebtet ihr je, fällt Paul Zech (geb. in Briesen 1881) ein, eine „Fabrikstraße tags“?

Zechs Fabrikstraße tags

Nichts als Mauern. Ohne Gras und Glas
zieht die Straße den gescheckten Gurt
der Fassaden. Keine Bahnspur surrt.
Immer glänzt das Pflaster wassernaß.



Paul Zech

Linoleumschnitt von Jakob Steinhardt in der Monatschrift Saturn 1913, Heft 8

Streift ein Mensch dich, trifft sein Blick dich kalt
bis ins Mark; die harten Schritte haun
Feuer aus dem turmhoch steilen Zaun,
noch sein kurzes Atmen wolkt geballt.

Keine Zuchthauszelle klemmt
so in Eis das Denken wie dies Gehn
zwischen Mauern, die nur sich besehn.

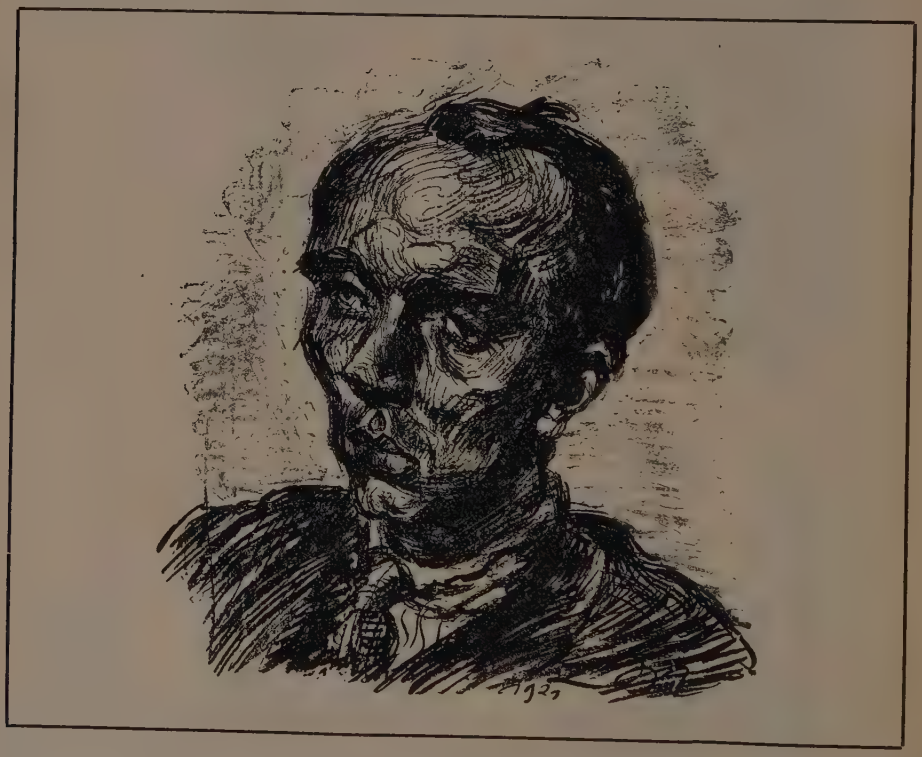
Trägst du Purpur oder Büßerhemd —:
immer drückt mit riesigem Gewicht
Gottes Bannfluch: u h r e n l o s e S c h i c h t.

Die jungen Menschen und ihre Welt

Ja, sieh, rüttelt dich Johannes R. Becher (geb. 1891 in München) auf, das ist die Großstadt, das ist Berlin, die umworbene, nach der ein Menschenalter vor uns zuerst alle jungen deutschen Dichter sich sehnten, drängten, die sie alle verführte, verdarb, — sieh nun ihr wahres Antlitz:

Stätten der Qual
Becher, Berlin

Berlin! Du weißer Großstadt Spinnenungeheuer!
Orchester der Kanonen! Feld der eisernen Schlacht!
Dein schillernder Schlangenleib ward rasselnd aufgescheuert,
Von der Geschwüre Schutt und Moder überdacht!



Johannes R. Becher
Zeichnung von Ludwig Meidner

Berlin! Du bäumst empor dich mit der Kuppeln Faust,
Um die der Wetter Schwärme schmutzige Klumpen ballen!
Europas mattes Herze träuft in deinen Krallen!
Berlin! In dessen Brust die Brut der Fieber haust!

Berlin! Wie Donner rattert furchtbar dein Geröchel!
Die heiße Luft sich auf die schwachen Lungen drückt.
Der Menschen Schlamm umwoget deine wurmichten Knöchel.
Mit blauer Narben Kranze ist dein Haupt geschmückt!

Wir wohnen mit dem Monde in verlassener Klause,
Der wandelt nieder auf der Firste schmalem Joche.
Der Tage graue Gischt zu sternenen Küsten brauset.
Auf Winkeltreppe ward ein Mädchen wüst zerstochen.

Wir lungern um die Staatsgebäude voll Gepränge.
Wir halten Bomben für der Wagen Fahrt bereit.
Die blonde Muse längs sich dem Kanale schlängelt,
Quecksilberlicht aus Läden lila sie beschneit.

Auf Pflaster Nebeldämpfe feuchte Wickel pressen.
Auf trägem Damme erste Stadtbahnzüge schnaufen.
Die alten Huren mit den ausgefransten Fressen,
Sie schleichen in den bleichen Morgen, den zerrauften ...

O Stadt der Schmerzen in Verzweiflung düsterer Zeit!
Wann grünen auf die toten Bäume mit Geklinge?
Wann steigt ihr Hügel an in weißer Schleier Kleid?
Eisflächen, wann entfaltet ihr der Silber Schwinge?

Auf prasselnder Scheiter Haufen brennet der Prophet.
Der Kirchen Türme ragen hager auf wie Galgen.
Die Haare Flachs. Sein Leib auf Messingfüßen steht,
Im Ofen heiß wie glühender Erzkoloß zerwalket.

Und seine Stimme schwillt wie Wasserrauschen groß,
Da löschet aus des Brandes Qual auf heiliges Zeichen.
Ein fahles Schiff, das löset sich vom Ufer los,
Sich das Gerüste hebt und in die Nacht entweichet. —

Einst kommen wird der Tag!... Es rufet ihn der Dichter,
Daß er aus Ursprungs Schächten schneller her euch reise!
Des Feuers Geist ward der Geschlechter Totenrichter.
Es zerren ihn herauf der Bettler Orgeln heiser.

Einst kommen wird der Tag!... Die himmlischen Legionen,
Sie wimmeln aus der Wolken Ritze mit Geschmetter.
Es schlagen zu mit Knall der Häuser Särgebretter.
Zerschmeißen euch. Es hallelujen Explosionen.

Einst kommen wird der Tag!... Da mit des Zorns Geschrei
Der Gott wie einst empört die milbige Kruste sprengt.
Im Scherbenhorizonte treibt ein fetter Hai,
Dem blutiger Leichen Fraß aus zackigtem Maule hängt.

Genügt er noch nicht, dieser Ausschnitt aus der Stadt der Schmerzen? Nun dann zeige ich dir, sagt Georg Heym, noch die Morgue. Willst du sie sehen, die armen Unbekannten, die einst auch auszogen, „gegürtet wie Giganten, ein jeder klirrte wie ein Goliath".

Nun haben wir die Mäuse zu Trabanten,
Und unser Fleisch ward dürrer Maden Pfad.

Heym: Die Morgue

Die jungen Menschen und ihre Welt

Wir, Ikariden, die mit weißen Schwingen
Im blauen Sturm des Lichtes einst gebraust,
Wir hörten noch der großen Türme Singen,
Da rücklings wir in schwarzen Tod gesaust.

Im fernen Plan verlorner Himmelslande,
Im Meere weit, wo fern die Woge flog,
Wir flogen stolz in Abendrotes Brande
Mit Segeln groß, die Sturm und Wetter bog.

Was fanden wir im Glanz der Himmelsenden?
Ein leeres Nichts. Nun schlappt uns das Gebein,
Wie einen Pfennig in den leeren Händen
Ein Bettler klappern läßt am Straßenrain.

Was wartet noch der Herr? Das Haus ist voll,
Die Kammern rings der Karawanserei,
Der Markt der Toten, der von Knochen scholl,
Wie Zinken laut hinaus zur Wüstenei.

Weltekel Benns Barackenlyrik

Oder soll dir der Arzt lieber die Morgue zeigen, der sie doch noch besser kennt? Dann geh mit Gottfried Benn (geb. 1886), Weltekel zu lernen, klein und bescheiden zu werden. Komm, sagt er, ich zeige dir, was der Mensch ist, der sich aufbläht zum Weltmittelpunkt, ein Narr manchmal, oft ein Schwein, ein Nichts, vergehend, tot schon vor dem Tode, aus Erde kommend, zu Erde zerfallend. Komm, geh mit mir durch die Krebsbaracke:

Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke

Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße
und diese Reihe ist zerfallene Brust.
Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte
das war einst irgendeinem Manne groß
und hieß auch Rausch und Heimat. —

Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.
Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?
Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht. —

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern.
Kein Mensch hat so viel Blut. —
Hier dieser schnitt man
erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß. —

Man läßt sie schlafen. Tag und Nacht. — Den Neuen
sagt man: hier schläft man sich gesund. — Nur Sonntags
für den Besuch läßt man sie etwas wacher. —

Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken
sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal
wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht.

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft. —

Weißt du nun um die Heiterkeit der Welt, die Schönheit des Seins, die Fülle des Lebens? Ach, leer ist die Welt, tot selbst die Kunst, das Wissen am Ende, erledigt. Ach die Naturwissenschaft! „Kraft, Stoff, Form, Atom, Äther — „was sind sie", fragt Rudolf Leonhard (geb. 1889), „anders als mythologische Begriffe?" Was weiß, fragt Wilhelm Klemm (geb. 1881 in Leipzig), die Wissenschaft der Wissenschaften, die Philosophie?

Ende der Wissenschaft

Wir wissen nicht was das Licht ist
Noch was der Äther und seine Schwingungen —
Wir verstehen das Wachstum nicht
Und die Wahlverwandtschaften der Stoffe.

Wilh. Klemm: Philosophie

Fremd ist uns, was die Sterne bedeuten
Und der Feiergang der Zeit.
Die Untiefen der Seele begreifen wir nicht
Noch die Fratzen, unter denen sich die Völker vernichten.

Unbekannt bleibt uns das Gehen und Kommen.
Wir wissen nicht, was Gott ist!
Oh, Pflanzenwesen im Dickicht der Rätsel
Deiner Wunder größtes ist die Hoffnung.

Zerrissen sind wir, zerrissen die Zeit!

Zerrissene Zeit

O meine Zeit! So namenlos zerrissen,
So ohne Stern, so daseinsarm im Wissen
Wie du, will keine, keine mir erscheinen.

Wilh. Klemm: Meine Zeit

Noch hob ihr Haupt so hoch niemals die Sphinx!
Du aber siehst am Wege rechts und links
Furchtlos vor Qual des Wahnsinns Abgrund weinen!

Ach, seufzt Trakl, was ist die „Menschheit" dieser — jeder? — Zeit?

Zerrissene Menschheit

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt;
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen.
Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.

Trakl: Menschheit

Schwüle vor einem Weltgewitter, qualvoll empfunden in Gethsemane-, Golgatha-, Emmausgefühlen. Als „apokalyptisch" empfindet den Sommer der „Horcher in die Zeit". Schlotternd steht Ludwig Meidner (geb. 1884 in Bernstadt i. Schlesien), Maler und Dichter, im glühenden Sommer vor der Leinwand, zerrissen und zerreißend, zerbrochen und zerbrechend:

Apokalyptische Visionen

„So hab ich den Hochsommer vor dampfenden Leinwänden geschlottert, die in allen Flächen, Wolkenfetzen und Sturzbächen die künftige Erdennot ahnten. Ich habe zahllose Indigo- und Ockerfarben zerbrochen, und ein schmerzhafter Drang gab mir ein, alles

Ludwig Meidner, Apokalyptische Landschaft 1912/13
Nach dem Mehrfarbendruck in „Junge Kunst", Band 4
Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Geradlinig-Vertikale zu zerbrechen. Auf alle Landschaften Trümmer, Fetzen und Asche zu breiten. Wie baute ich immer auf meine Felsen die Häuserruinen, klagevoll gespalten, und der Weheruf der kahlen Bäume zackte zu den krächzenden Himmeln hinauf. Wie rufende, warnende Stimmen schwebten Berge in den Hintergründen; der Komet lachte heiser, und Aeroplane segelten wie höllische Libellen im gelben Nachtsturm.

Mein Hirn blutete in schrecklichen Gesichten. Ich sah nur immer einen Tausendreigen der Skelette tänzeln. Viel Gräber und verbrannte Städte durch die Ebene sich winden."

Der Krieg als Erwecker (G. Sack)

Und urplötzlich ist er da, um die Welt zu kreuzigen: der Krieg, vorgeahnt von Alten und Jungen, als Erwecker aus der Sinnlosigkeit des Daseins, als „Menschendämmerung" angerufen von Gustav Sack:

„— — — — o gäbe es Krieg!

Käme der Krieg! In gleißenden Wolkentürmen lauert er rings —: erwachte ein Sturm, der ihn aufjagte aus seiner lauernden Ruh, daß er über uns kommt in seiner schwarzblauen Wetternacht mit seinen Schwefelwinden, seinen goldenen Blitzen —! Volk gegen Volk, Land gegen Land — e i n Stern nichts denn e i n tobendes Gewitter-

feld, eine Menschendämmerung, ein jauchzendes Vernichten —! oh, ob dann nicht ein Höheres —"

... als Erlöser aus schwüler Enge untragbaren schicksallosen Lebens ersehnt fast von Becher:

Krieg als Erlöser (Becher)

Verflucht sei der Straßen einförmige Strenge,
Die strecken sich grinsend in endlose Länge.
O daß doch ein Brand unsere Häupte bewölb!
Es rascheln gewitternd Horizonte fahlgelb.

Daß auf der Galeere wir duldsam bald schwitzten,
Daß wälzten wir uns auf der Ruderer Bank!
So aber wir faulen an hohen Pultsitzen
Und bröckeln zu Mehlstaub in Wartsälen bang.

Wir horchen auf wilder Trompetdonner Stöße
Und wünschten herbei einen großen Weltkrieg.
In unseren Ohren der Waffenlärm töset,
Kanonen und Stürme in buntem Gewieg.

Erreget Skandale! Die Welt wird zu enge.
Es johlt vor Palästen die ärmliche Menge.
Es trümmern die Tore. Es klirren die Fenster.
Die Mauern, sie wanken, die schüssedurchsiebten.
Vergessen wir unsere schmerzlich Geliebten!
Wir bleiben am besten zurück als Gespenster.

Wie funkelt das Dunkel! Der Abend voll Greuel.
Die Wagen und Nachtmenschen waten im Schmutz.
Kinder, aber Kinder in flammender Bläue
Flehen zur ewigen Mutter um Schutz.

Nicht ehren wir Gott mehr. Er hat uns geraubt
Die Kräfte. Verwarf uns zu Fetzen und Scherben.
Er hat uns mit Wolken des Zornes belaubt.
Erpresser mit Krankenhaus, Hunger und Sterben.

Die Nerven gepeitschet! Die Welt wird zu enge.
Laßt schlagen uns durchs Gestrüpp und Gedränge!
Es wackeln Soldaten mit schiefen Hüten.
Die Welt wird zu enge. Wir zittern und frieren
In Domen und modrigen Schauerrevieren...
Und poltern und würgen und drohen und wüten...

Da ist er, der Krieg, als grausiger Dämon ahnend beschworen von Georg Heym:

Krieg als Dämon (Heym)

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmrung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

In dem Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit.
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.
In der Ferne zittert ein Geläute dünn,
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an,
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an!
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein,
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

Und mit tausend hohen Zipfelmützen weit
Sind die finstren Ebnen flackend überstreut,
Und was unten auf den Straßen wimmelnd flieht,
Stößt er in die Feuerwälder, wo die Flamme brausend zieht.

Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse, zackig in das Laub gekrallt,
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht.

Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
Aber riesig über glühnden Trümmern steht,
Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
In des toten Dunkels kalten Wüstenein,
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Krieg als Zertrümmerer (Ehrenstein)

Da ist er, heidnisch als Ares, als „Der Kriegsgott" von Albert Ehrenstein (geb. 1886 in Wien) in nackter furchtbarer Tatsächlichkeit gemeißelt:

Heiter rieselt ein Wasser,
Abendlich blutet das Feld,
Aber aufreckend das wildbewachsene Tierhaupt,
Den Menschenfeind,
Zerschmettere ich, Ares,
Zerkrachend schwaches Kinn und Nase,
Kirchtürme abdrehend vor Wut,
Euere Erde.
Lasset ab, den Gott zu rufen, der nicht hört.
Nicht hintersinnet ihr dies:
Ein kleiner Unterteufel herrscht auf der Erde;

Ihm dienen Unvernunft und Tollwut.
Menschenhäute spannte ich an Stangen um die Städte.
Der ich der alten Burgen Wanketore
Auf meine Dämonsschultern lud,
Ich schütte aus die dürre Kriegszeit,
Steck Europa in den Kriegssack.
Rot umblüht euer Blut
Meinen Schlächterarm,
Wie freut mich der Anblick!
Der Feind flammt auf
In regenbittrer Nacht,
Geschosse zerhacken euere Frauen,
Auf den Boden
Verstreut sind die Hoden
Euerer Söhne
Wie die Körner von Gurken.
Unabwendbar euren Kinderhänden
Rührt euere Massen der Tod.
Blut gebt ihr für Kot,
Reichtum für Not,
Schon speien die Wölfe
Nach meinen Festen,
Euer Aas muß sie übermästen.
Bleibt noch ein Rest
Nach Ruhr und Pest?
Aufheult in mir die Lust,
Euch gänzlich zu beenden!

Krieg als Stimme Gottes (Lersch)

Da ist er, der Krieg, christlich als Stimme Gottes gedeutet von dem Arbeiterdichter Heinrich Lersch (geb. 1889):

Menschlein, ich rief dich: Da war ich in der Blumen duftendem Blühn.
Ich rief dich mit meiner stillen Sterne einsamem Glühn.
Ich rief dich: Ich kam im seligsten Frühlingswind, —
ich kam in Licht und Sonne, in Tau und Regen, — und suchte dich, mein Kind!

Menschlein, ich rief dich: Da sang ein Vogel im grünen Laube dir.
Ich rief dich: Ein Kind ging vorüber in Unschuld und Jugendzier, —
sprach ein Bettler dich an, kamen Menschen zu dir, die arm, schwach und blind:
Ich war in Unschuld und Jugend, in Alter und Elend und suchte dich, mein Kind!

Menschlein, ich rief dich: Ein Bauer schritt stark hinterm blinkenden Pflug.
Ich rief dich, da war ich der Mann, der in der Schmiede das glühende Eisen schlug.
Mit tausend demütigen Frauen geh ich in die Fabriken, wenn der Tag beginnt:
Bahnzüge eilen durchs Land, Schiffe gleiten im Strom: ich suche dich, mein Kind!

Ich rief dich in den Städten von Stahl und Stein: sie recken mit hohen Schlotarmen in den Himmel sich auf, —
aber noch höher beteten Domtürme wie gefaltene Hände in die Lüfte hinauf.
Ohne Licht, ohne Luft dunkeln Straßen, wo das Elend schreit, das die Hölle auf Erden findt;
Mönche und Nonnen heben sich, choralesingend, zum Kreuz empor: ich suche dich, mein Kind!

Die jungen Menschen und ihre Welt

Menschlein, ich rief dich, — du standst in Andacht vor eines Künstlers Farben- und Steingebild, —
im Lied von begnadetem Mund, — in der Orgel, die rauscht, — im Geigenlied, leis und wild,
war ich! — Die Sehnsucht war ich, die nach den Wolken schaut, die ruhlos treiben im Wind:
Ich bin dein Heimweh, deine Sehnsucht, dein Hoffen, — und suche dich, mein Kind!

Menschlein, ich rief dich: mit der ersten Liebe leise erwachendem Traum.
Ich rief dich: ich füllte mit Liebe der Erde unendlichen Raum.
Ich bin es, den du umschlingst, wenn all dein Glück in einem seligen Kuß verrinnt:
Ich rief dich in Rausch und Wonnen, in Hoffen und Bangen, — und suchte dich, mein Kind.

Du aber machtest dir Blumen aus Stoff und buntem Papier.
Mit tausend elektrischen Lampen verdrängtest die Sterne du dir.
Du preßtest der Rose Glut dir in Tropfen, — stelltst sie in Fläschchen auf deinen Tisch; —
verbranntest die Wälder, — vertriebst die Vögel, — und darum vergaßest du mich.

Du sperrtest die armen und alten Menschen hinter dicke Mauern von Stein, —
du sahst nicht in die Bergwerke, Hütten und Mietkasernen hinein, —
du jagtest nach Gold und Besitz, und lachtest die Armen aus,
und trugst ihren Schweiß und ihr Blut in gemünztem Gelde nach Haus!

Menschlein, du sahst nicht, wie ich mit in den Donner der lauten Fabriken ging!
Du sahst nicht, wie ich in den schmutzigen Gesichtern der Bergleute hing.
Zahltest mit kaltem Geld, das sie dir verdienten; nicht rührte ihr Elend dich!
Ich wars, der für dich schaffte. Du hast mich verachtet, — und darum vergaßest du mich!

Menschlein, jetzt komm ich in Donner und Blitz, — jetzt fließ ich in Strömen von Menschenblut, —
jetzt mach ich zu Staub dein Haus, in Fetzen zersplittert dein kostbares Gut. —
Mit dem Blute Millionen unschuldiger Menschen wasch rein deine Seele ich, —
ich schreie aus Schmerzen und Wunden! Aus Mutter- und Kinderleid, — und jetzt erkennst du mich?

Du, ich nenne dich nicht! Um dich mußt all das Bittre geschehn.
Ich kam im Blühn und Gesang, in Armut und Glück, — du wolltest mich nicht verstehn.
Jetzt rettet dein Leid dich nicht. Du hast mich nicht einmal gesucht!
Hörst du das Weh? Siehst du das Blut? — Ich nicht, du selbst hast dich ewig verflucht!

* *
*

Krieg und Jugend

Was ist der Krieg für diese Jugend? Er ist der Blickpunkt, von dem aus sich ihr alles, was noch unklar in ihr bisher gedämmert hatte, entschleiert; der Zungenlöser, der ihre Lippen zum befreienden Schrei öffnet; der Prüfstein, der die Menschheit in zwei Hälften scheidet, in die dunkle Höllenhälfte, die den Krieg verherrlicht — nieder mit dieser alten Welt! — und in die lichte Himmelshälfte, deren ersehntes Reich anhebt. Vier Jahre Krieg beschleunigen, überstürzen eine Entwicklung, die sonst Jahrzehnte gebraucht hätte.

1914! Die Jungen sind innerlich gelähmt oder von außen gehemmt. Die Kriegszensur verbietet eine öffentliche Erörterung ihrer Fragen. Die Mächte, die sie als feindlich empfinden, sind obenauf. Sehen wir einmal, wie in der Entwicklung eines Dichters — René Schickeles — sich diese Jahre spiegeln.

Die jungen Menschen und ihre Welt

Ein Beispiel (René Schickele)

Was die ersten Kriegsmonate für ihn, den Deutschelsässer und Dichter der Jugend, bedeuten, ein Leben zwischen den Zeiten, Rassen, Völkern, davon gibt sein „Hans im Schnakenloch" erschütternde Kunde. Aber diese ersten Monate sind nur der Anfang einer „elenden Zeit" des Wartens, einer segensreichen der Selbstbesinnung, die immer wieder an jeden die Frage richtet, mit der schon Anfang 1915 René Schickele, seit Januar Herausgeber des zweiten Jahrgangs der „Weißen Blätter", seine Leser zur Verantwortlichkeit mahnt: „Die europäische Gemeinschaft scheint heute vollkommen zerstört — sollte es da nicht Pflicht aller sein, die keine Waffen tragen, mit Bewußtsein bereits heute so zu leben, wie es nach dem Krieg die Pflicht eines jeden Deutschen sein wird?" Der so schreibt, lebt mit Gleichgesinnten in der Schweiz, wartend, Kräfte sammelnd, vorbereitend, des Glaubens an die Lebenskraft seiner Ideale sicher — man lese sein Gedicht „Der rote Stier träumt" — und doch überrascht vom Tage ihrer Verwirklichung:

„In der engen Stube eines Häuschens auf dem Schweizer Ufer des Bodensees, das ich bewohne, sitzt Leonhard Frank und liest mit aufgesperrten blauen Augen, unter denen das harte Geißlergesicht sich weiß verkrümelt, eine Novelle. Es ist der ‚Kellner' (später ‚der Vater' umgenannt), die erste jener kaltheißen Anklagen, die er später unter dem Titel: ‚Der Mensch ist gut' herausgeben wird. Schnell in die Druckerei damit, für die ‚Weißen Blätter', und hinaus mit den Heften nach Deutschland, Frankreich, Italien, England und Österreich, daß sich das Echo runde! Carl Sternheim schickt ‚Tabula rasa', nach ‚1913', diesem glänzendsten deutschen Beitrag zur Vorgeschichte des Kriegs, die frühzeitige Warnung vor der Anpassung des Proletariers an den Bourgeois. Von Heinrich Mann kommt ‚Madame Legros', von Werfel ‚Der Traum einer neuen Hölle', der wunderbare ‚Hölderlin' von Gustav Landauer, wilde Aufschreie von Becher, Zornrede von Ehrenstein, beschwörende Gedichte von Däubler, Leonhard, Hasenclever, Wolfenstein und vielen, vielen andern jungen Dichtern: Kameraden, alle die sich als solche fühlen, sich als solche bewähren, alle! In trüben Zürcher Tagen flammt Rubiners ‚Himmliches Licht' auf. Ich erhalte ein noch ganz frisches Exemplar des ‚Feuers' von Barbusse. Zwanzig Seiten, aus dem Buch gerissen, gehn an Hugo Ball: schnell übersetzen! Und in die Druckerei. Die Korrekturen schon fliegen, in einigen Dutzend Abzügen, nach Deutschland. Zur gleichen Zeit bringt die Post ein Manuskript aus Davos, von einem kranken, ungarischen Offizier: ‚Heldentod' von Andreas Latzko. Der Kreis wächst und verzweigt sich jenseits der Grenzen... George Duhamel beschreibt das ‚Leben der Märtyrer', Raymond Lefebvre und Vaillant-Couturier zeigen ingrimmig, wie der ‚Krieg der Soldaten' aussieht, das, was der Bürger kollernd ‚Krieg' nennt, was die Soldaten draußen tun, den Krieg, wie er geführt wird ...

Wie gern gäbe ich zu, daß wir feige und träge und selbstsüchtig gewesen seien, wir, die, den Häschern entronnen, glaubten nicht mitkämpfen zu dürfen, auf welcher Seite, für welchen Vorwand immer. Aber das wäre eine Lüge. Feig waren wir nicht. Nein. Auch nicht träge. Und selbstsüchtig nur insofern, als wir oft krank und auf uns angewiesen waren. Vielmehr ließen wir es uns viel kosten, geduldig zu bleiben und, nichts als ein Maulwurfhaufen in der bengalischen Beleuchtung des falschen Heldentums, die Dunkelheit und die Stille um uns zu prüfen, ob wir wahrhaftig seien... Wir hatten nichts für uns, nichts, als die Zweideutigkeit und das Dunkel unserer Lage. Als diese Stille.

Freunde haben mir gesagt, daß sie in solcher Stille durch das Sperrfeuer gewandelt seien...

Plötzlich aber geschah es. Endlich. Was? Das Ungeheure. Das Flügelbreiten, groß wie im Traum, und die Erhöhung.

Jetzt fangen wir an. Wir sind beisammen, du und ich und alle Kinder der Erde. Durch unsern einmütigen Entschluß allein schaffen wir das Elend aus der Welt. Die Trauer. Den bösen Zorn. Und, mit dem frechen Glanz des Herrn, den bittern Aufstand des Sklaven, der der Herr sein möchte, um nicht länger der Sklave zu sein. Der Unterweisungen und Gesänge waren genug: in den Trümmern des Zusammenbruchs liegt das neue Werk und wartet, handgreiflich, daß es getan werde."

Warum?

„Jetzt, jetzt. Endlich. Jetzt!

Die neue Welt hat begonnen. Das ist sie, die befreite Menschheit! Das Bild von Sais hat sich enthüllt. Ein Gesicht erscheint im Atmosphärenwust der Angst und Lüge: das Gesicht des Menschen. Das Gesicht einer Kreatur, überirdisch glänzend. Davonfliegend im Licht. Und dennoch, erdhaft gebunden, einer Kreatur. Jetzt macht er Ernst, der Mensch. Endlich. Ernst mit sich, der leben will für sein Glück. Es gibt nur das eine und unteilbare Glück des Menschen, an dem alle teilhaben, die des Morgens eine menschliche Stirn heben vor dem aufziehenden Tag und den Mund bewegen zu Lauten, die für seinesgleichen das Erkennungswort sind im kosmischen Tumult.

Jetzt! Beginnen wir, befreit vom Gepäck des Mittelalters, den Marsch in die Neuzeit! Los!"

Aufbruch der Jugend

Sammeln wir uns zum „Aufbruch der Jugend", zu dem schon 1913 Ernst Wilhelm Lotz aufrief: Feurigster, Beschwingtester, Schwärmerischster der Jungen, einst Kadett und Offizier, Kampfgenosse und Freund dann Ludwig Meidners in Dresdner Tagen, gefallen vierundzwanzigjährig im Herbst 1914:

Lotz: Aufbruch der Jugend

Die flammenden Gärten des Sommers, Winde, tief und voll Samen,
Wolken, dunkel gebogen, und Häuser, zerschnitten vom Licht.
Müdigkeiten, die aus verwüsteten Nächten über uns kamen,
Köstlich gepflegte, verwelkten wie Blumen, die man sich bricht.

Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme,
Unbegreiflichen Lachens erschüttert, wie Kraft, die sich staut,
Wie Truppenkolonnen, unruhig nach Ruf der Alarme,
Wenn hoch und erwartet der Tag überm Osten blaut.

Grell wehen die Fahnen, wir haben uns heftig entschlossen,
Ein Stoß ging durch uns, Not schrie, wir rollen geschwellt,
Wie Sturmflut haben wir uns in die Straßen der Städte ergossen
Und spülen vorüber die Trümmer zerborstener Welt.

Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten,
Vermoderte Kronen bieten wir lachend zu Kauf,
Wir haben die Türen zu wimmernden Kasematten zerspalten
Und stoßen die Tore verruchter Gefängnisse auf.

Nun kommen die Scharen Verbannter, sie strammen die Rücken,
Wir pflanzen Waffen in ihre Hand, die sich fürchterlich krampft,
Von roten Tribünen lodert erzürntes Entzücken,
Und türmt Barrikaden, von glühenden Rufen umdampft.

Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißnen Erhellten,
Von jungen Messiaskronen das Haupthaar umzackt,
Aus unsern Stirnen springen leuchtende, neue Welten,
Erfüllung und Künftiges, Tage, Sturmüberflaggt!

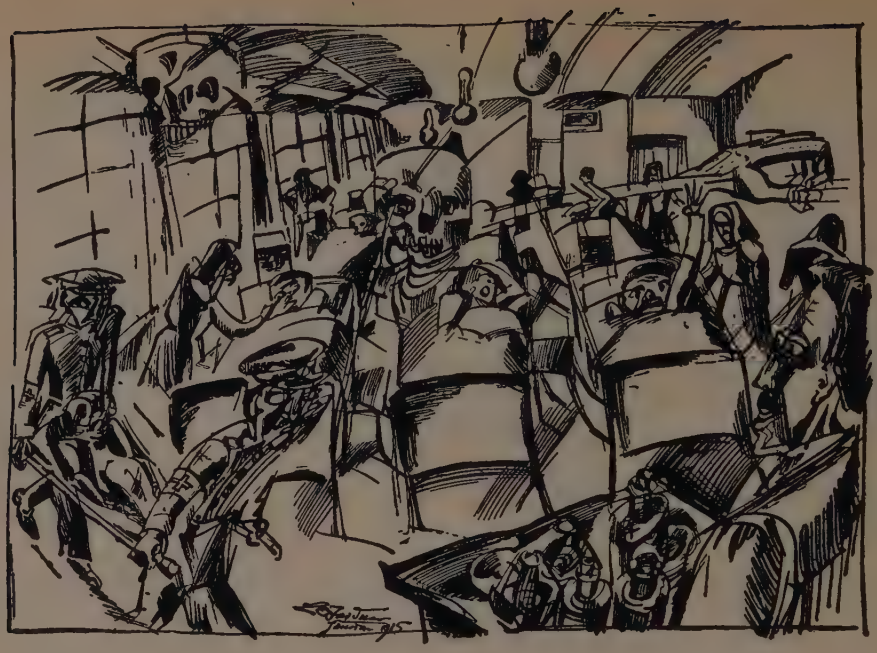
* * *

Ernst Wilhelm Lotz

Zeichnung von Ludwig Meidner

Weltwende

Nur aus dieser Überzeugung, eine Weltwende zu erleben, Mitschöpfer sein zu dürfen an einer neuen Welt, die auch nichts, gar nichts mit der Vergangenheit verbindet, erklärt sich der jungen Dichter Vorstellen, Denken, Dichten. Welches Dichters Werke ich auch aufschlage, welches Programm ich durchblättere, welches Heft etwa der vielbändigen Schriftensammlung Edschmids, der „Tribüne der Kunst und Zeit" ich auswähle, immer findet sich an hervorragender Stelle ein Bekenntnis, ähnlich dem soeben mitgeteilten René Schickeles aus seinem „neunten November" oder ähnlich dem Gottfried Benns in seinem „modernen Ich": „Es ist die Zeit der Türme, dessen zu Babylon, den der Herr zerschlug und dessen zu Siloah, wo die Unschuldigen fielen. Es ist die Zeit der Fluten, der Wolken aus der Wüste und der Meere über das letzte Land. Es ist das Bersten, es ist der Taumel, weit über die Trümmer von Selinunt, um die Hügel am Meer, über die Fieberhalden der Götter Asche und der Hermen Leid." Schon die Titel der Zeitschriften, Jahrbücher, Sammlungen jeder Art rufen mit mehr oder minder pfingstlichen Worten „Revolution", „neue Kräfte", „neue Jugend", „Neue Erde", „Erhebung", „Eos", „Anbruch", „Menschheitsdämmerung". Und dasselbe tun Aufsätze, Dichtungen, Bilder! Sie schüren von 1915 an — man betrachte die hier wiedergegebenen Bilder von Meidner aus der „Aktion" — etwa mit einem Bilde



Ludwig Meidner: Lazarett
Titelzeichnung aus „Die Aktion", V. Jhrg. 1915. Nr. 20/21

von einem Lazarett, in das der Kriegstod hineinfährt, den Haß gegen die alte Zeit; sie rufen mit einem Streikbilde zugleich zum Widerstande gegen die alte Welt auf.

Alte Welt: Bekenntnis zu Natur und Wissenschaft

Alte Welt — neue Welt; alter Mensch — neuer Mensch! Es ist zunächst nicht unsere Aufgabe, prüfend zu klären, was Erkenntnis und was Einbildung, was Bild und was Zerrbild ist, sondern aus der Seele der jungen Menschen heraus die Welten zu zeichnen, die sie als Wirklichkeit empfanden, die eine, die sie hinabsinken, die andere, die sie heraufsteigen sahen.

Alte Welt! Das ist die Welt eines gottlosen und gottfernen, glaubenslosen Geschlechtes, das sich zwei Götzen verschrieben hat: dem Götzen Natur und dem Götzen Wissenschaft. Das ist die Welt, wo das Naturrecht des Stärkeren gilt, wo man herrscht und beherrscht wird, wo Gewalt vor Recht geht, wo nur der Eigennützige einen Platz sich behauptet, wo der Kopf regiert, alles meßbar, wägbar, zählbar ist, der Forscher, der Ingenieur Trumpf ist, die Maschine versklavt, Geld nur gilt und mit dem Gelde das dafür kaufbare Kleid, wo dieser rasende, entnervende, jedes innere Menschentum tötende Tanz um Geld und Maschinen Entwicklung und Fortschritt heißt, wo man mit äußerlichem Betriebe innere Leere vergebens zu verdecken sucht, vergebens zu verdecken sucht, daß man von jedem Maßstab verlassen ist, keinen dauernden Wert mehr kennt, eigene Hilflosigkeit in Menschenfragen mit einem Hinweis auf Entdeckungen in der physikalischen Welt beantwortet, Physisches und Metaphysisches durcheinanderquirlt, sein eigenes Ab-

Ludwig Meidner: Nächtliche Streikversammlung
Titelzeichnung aus „Die Aktion", V. Jhrg. 1915. Nr. 26

rutschen Höllengründen zu als naturgesetzliche Folgerungen etwa des Relativitätsgesetzes nur zu gern entschuldigt. Es ist die Welt, wo jeder Einzelne mit Behagen genießen will, schicksallos dahindämmert, oder wo Arbeitsgier, als Betäubungsmittel gegen den Aufstand des inneren Menschen wirkend, wie Gift wütet, den davon Besessenen zum Raffer toter Dinge, Anbeter des Seelenlosen, macht, selber ein Seelenloser und ein Mörder anderer Seelen.

Neue Welt: Bekenntnis zu Geist und Gott

Was verbindet mich Jungen mit dieser Welt der Väter, kann mich verbinden, darf mich verbinden? Nichts! Was ist mir *Natur*? Ich werfe ihr entgegen mein Losungswort *Geist*. Ich hasse sie. „Gibt's was Gemeineres als Natur?" so lasse ich einen Menschen, der mein Fühlen wiedergibt, den Grafen Ungeheuer im Drama „Himmel und Hölle", einmal sprechen. Sie ist das Sinnlose, dem ich erst einen Sinn gebe:

> *Sind* wir erst, sind wir gegen die Natur.
> Und ich bin Mensch, in meinem Menschenleben,
> Dem Schein ein Sein, dem Unsinn Sinn zu geben.
>
> (Werfel)

Natur! Götzenbild, Afterwort der letzten Jahrhunderte, des letzten zumal — ich werfe dir entgegen noch ein anderes Losungswort, das Wort, das Wissenschaftler und Aufgeklärte, Gebildete auszusprechen sich schämten, das nur wenige abseitige Dichter noch zu nennen wagten, das Wort für das „Absolute", dessen

„Äußerung in der Welt" eben der Geist ist, das Wort Gott! Habt ihr jahrzehntelang ein Götzenbild angerufen, vor einem Götzenbilde gekniet, eitel auf euch, nun, so laßt mich — bekennt Adolf von Hatzfeld (geb. 1892 in Olpe) — wieder Gott suchen und in Gott mich, laßt mich Gott finden und in ihm mich als Liebe, die ich, gottlos, nie recht geübt:

Adolf von Hatzfeld: An Gott

Ist dieses wahr, daß ich aus Eitelkeiten
nur liebte und in falscher Nacht zerbrach,
und daß mein Lied entflohen in Unendlichkeiten
und war nicht rot von Schmach?

War ich dann eitel, wenn sich meine Seele breiten,
fruchtbar sein konnte, wenn am Sommertag
ich wie Gewitter durch die eigne Schwere brach,
daß wie die Blitze meine Lieder niedergleiten?

War alles falsch, als ich entblößt und nackt,
zu Tod gehetzt wie ein gehetzter Hase,
im Irrenhaus im wüsten Katarakt
sinnlosen Seins zu eitlem Spiel und Takt
mir selbst die Flöte blies?

Ist dies die Wahrheit, daß ich tausend Lieben,
die dem Gesange meiner Seele glühten,
mit leichtem Mund verstieß,
daß ich mich freute, wenn ich tausend Blüten,
Fliegen und Schmetterlinge in den Tod getrieben?

Ist dies die Wahrheit, daß ich Flehn zertrat,
das mütterlich und wie im Irrsinn bat,
weil ich, o Gott, den Weg zu dir verließ, —
daß ich in dies Gebet wie eine Seifenblase blies?

Ist Wahrheit dies, daß meine Sinne morden wollten,
dich, o mein Gott, den großen Unbewußten,
um den Gebirge wurden und die Meere rollten,
daß ich aus Eitelkeit dich, der in allem glüht,
und dem das All so dient, den Tiere lieben mußten,
um den ein Sonnenaufgang in den Himmel zieht,
um den die kleinste Wiesenblume blüht,
um den der runde Zug

des Raubtiers seine Kreise zieht,
um den der Bauer seinen Pflug
in Erde steckt,
daß ich aus Eitelkeit dich tausendmal bespie und dich verriet?
Und wenn dann dieses Ding
von meiner Mörderhand verreckt,
du Gott, du Ding, du Stein, du Schmetterling,
daß ich wollüstig jedes Schämens bar,
mich selbst genoß und jeder Falschheit trächtig war?

O Gott, wenn ich dir heute leise nah'
und sage: Sieh mich, Gott. Sieh: Ich bin da.

Sieh: Ich bin schlecht. Oh, mache du mich gut
und laß mich einmal wissen, wie es tut,
wenn man in Liebe ausgeruht.
Ich will, du sollst an meiner Glut verbrennen.
Ich will mit allen Zärtlichkeiten dich benennen.
Ich will dich streicheln. Gott, wenn ich so spreche,
dann mach', daß ich erst tausendmal zerbreche.
Wirf mich wie Aussatz fort und spei' mir ins Gesicht.
Um dieses bitt' ich: Sei du mein Gericht.
Nimm mich wie Kot und schmeiß' mich auf den Mist,
daß ich, o Gott, erkenne, wer du bist.
Oh, wer du bist, der in den Dingen glüht,
um den das Spiel des Regenbogens blüht,
daß du die Mutter warst, die um mich weint,
daß du der Bettler warst, den ich gesteint,
daß du die Frau warst, deren Leib mich trug,
daß du der Hund warst, den ich schlug,
daß du der Idiot warst, den ich ausgelacht,
die schwangre Frau, aus der ich einen Witz gemacht,
daß du der Feind warst, den im Krieg ich niederstach,
das Waisenkind, dem ich sein Spiel zerbrach.
Gib, daß ich dich erkenne, der in Allem ist,
daß ich, o Gott, erkenne, daß du Liebe bist!

Habt ihr, gebannt an die Erde, immer nur mikroskopisch gefühlt, ich fühle, „am fernsten Ohr der Welt" lauschend, von Gott erhoben, „an der Sternentür" kniend, daß wir kosmische Wesen sind:

Kurt Heynicke: Lieder an Gott

Ich bin hinausgestoßen in die Welt,
den Gang der Erde kreisend mitzuwiegen,
ich bin erhellt von Deiner Flamme,
Herr, ich bin wie Du!
Ich bin im Kreise wandelnd festgeschlossen,
ich bin hinausgegossen in das Meer,
ich reige meinen Tanz an Händen fremder Brüder,
Dein Willen will mich an mich binden,
gottüberströmt will ich den Ursprung finden,
Herr, ich bin wie Du!

Die Nächte rauschen auf mit fernem Urgesicht.
In meine Augen fällt das blaue Licht.
Stern meiner Seelenheimat glanzumflossen!
Du Weltgebärer in den tiefsten Sternen,
entfernen will ich meinen Schlaf vor Dir,
urewig wachend wie die Gottesaugen!

Du hast mich hoch gebaut.
Du gibst mein Haupt in Deinen Schoß,
tief meine Glieder in den Staub der Erde.

All meine Stimmen jauchzen Dir entgegen,
ich fühle tausend Segen niederrauschen,
am fernsten Ohr der Welt lauscht meine Seele.
Von Dir erhoben knie ich an der Sternentür:
Herr, kröne mich mit Dir!

Gott,
Bruder, spricht die stille Stimme in der Nacht.
Mein Bruder, alle Wahrheit ist erwacht,
aus Schutt und Asche glüht ein Flammenturm empor,
o Bruder, Menschen knieen Dir am Ohr in brausenden Gebeten!

O Menschen-Gott,
gib viele Sünden, Dich zu finden!

Kritik der Zeitbegriffe

Und mich, Echo von Urgewalt, Spiegel von Urlicht, irdische Stimme des Ewigen, fremd und doch urverwandt, mich, Kind Gottes und Gottes Bruder, soll Naturknechten, ich soll ihr Erzeugnis sein, Erzeugnis vielleicht gar von „Entwicklung" und „Fortschritt"? Daß ich nicht höhne über den „rüstigen Fortschritt vom Mantelgeschoß bis zur Lydditgranate"! (Göttfried Benn.) Nein! „Ich weiß, daß das Anhäufen von Massen nicht die Motive dieses Anhäufens (im Menschen) ändert. Daß aus Quantitäten nie durch Addition Qualitäten werden (Entwicklungslehre). Sondern daß nur unsere Zivilisation fortschreitet". „Entwicklung — Jargon des 19. Jahrhunderts; gleich = Steigerung von Fähigkeiten aus einer Summierung von Mengen (Qualitäten aus Quantitäten, Die Nuance als Stufe). Wirkt re vera nur bei dem, was man, physikalisch gesprochen, ‚Masse' nennt. Also in der Zivilisation. Alles Technische steht unter der Entwicklung; die beliebten Fabrikschornsteine (in den netten Beleuchtungen populärer Maler), die Eisenbahnen (‚das gewaltige Schienennetz'), die Telephone, die Rekorde der Titanics, die Drahtlosigkeiten, Seifen, Setzmaschinen, Kunstweine, die Gummiartikel, Photographien, Polizeiverwaltungen, die Kanonen, Luftschiffe, Konservenfabriken, Füllfederhalter, Mittagsblätter, die Anweisungen zu hypnotisieren, die gut imitierten Teppiche, Akkumulatoren, Gartentische, Gipsabdrücke, Rotationsdruck, Volksheere, Harrod, Duval, Aschinger, und Sir Thomas Lipton — alle können sich entwickeln. Oder ist dies ein ungenaues Wort? Etwa so: alle können sich verfeinern und vermannigfaltigen; fortschreiten — Atome umlagern unter Druck und Widerdruck. Nur kann sich nicht entwickeln, was die Entwicklung macht; der — ganz unpathetisch gedacht — der Geist. Einer kann Groschensemmeln an eilige Gäste verkaufen, um zwanzig Jahre später ein Massenspeisehaus zu leiten. Das ist eine Entwicklung. Der Weg vom Wurstbrötchen bis zum neuen Millionenbankrott ist kontinuierlich, ein Fortschritt. Aber Ideen kriechen nicht so auseinander heraus... Sie sind immer unabhängig voneinander. Ideen sind immer da, und immer neu. Immer auch ewig. Und jede Idee ist eine Katastrophe, wie jeder neue Mensch, den man kennenlernt." „Ich weiß, daß es keine Entwicklung gibt." Und gar erst „ruhige" Entwicklung? Ist ruhige Entwicklung ein Lebensziel? Muß es nicht die Katastrophe der Revolution sein? „Ich weiß, daß es nur ein sittliches Lebensziel gibt: Intensität, Feuerschweife der Intensität, ihr Bersten, ihre Sprengungen. Ihr Hinausstieben, ihr Morden und ihr Zeugen von ewiger Unvergessenheit in einer Sekunde. Ich kenne das Aufplatzen der Erdkruste, Staub zerfliegt, alte Dreckschalen werden durchschlagen, heraus siedet das Feuerzischen des Geistes. ...Ich weiß, daß es nur noch Katastrophen gibt. Feuersbrünste, Explosionen, Absprünge von hohen Türmen, Licht, Umsichschlagen, Amokschreien. Diese alle sind unsere tausendmal gesiebten Erinnerungen daran, daß aus dem fletschenden Schlund einer Katastrophe der Geist bricht. Nur ein sittliches Lebensziel gibt es: von diesen Erinnerungen die neuen sanften Süßigkeiten der kurz vergangenen Zeiten herabzureißen. Hinaus-

Entwicklung und Fortschritt

Revolution als Ziel

zustoßen die Selbstverständlichkeit und Sicherheit des Getragenwerdens von der Umwelt. Einen schnellen Augenblick die Intensität ins Menschenleben zu bringen: Unter Erschütterungen, Schrecknissen, Bedrohungen, das Verantwortlichkeitsgefühl des Einzelnen in der Gemeinschaft bewußt machen!" (Ludwig Rubiner) Gewiß: das heißt Zerstören! Aber Zerstören ist ein „religiöser Begriff". Gewiß: das heißt Revolution! Aber Revolution ist gleichbedeutend mit „Gott, Leben, Brunst, Rausch, Chaos" und so mit Neugeburt. Nieder darum, ruft Friedrich Wolf in seinem „Unbedingten", „nieder diese Ordnung um jeden Preis! — das Regellose ist die Geburt neuer Gesetze!" Was ist Revolution anders als der immer wieder neue „Versuch der Umformung des Stoffes durch den Geist"!

Die jungen Menschen und ihre Welt

Revolution ein religiöser Begriff

Durch den Geist, nicht durch Gewalt! Gewalt ist das Kennwort der alten Zeit, gerechtfertigt durch ein sogenanntes Naturgesetz, das dem Stärkeren mehr Recht gibt als dem Schwächeren, die Unterdrückung jeder Art als naturgegeben verteidigt, schließlich mit dem teuflischsten Gewaltmittel, dem Kriege, ein fast verherrlichendes Spiel treibt. Weg mit einer Scheinmoral, die den Schwächeren knechtet, verstößt. Kennst du die beiden Steinfiguren am Straßburger Münster, die man Ecclesia triumphans und Synagoge heißt? Fühlst du, warum das Beste meiner Seele der Zerbrochenen, Verstoßenen sich zuneigt?

Gegen die Gewalt

Stadler: Gratia divinae pietatis adesto savinae . . .

Zuletzt, da alles Werk verrichtet, meinen Gott zu loben,
Hat meine Hand die beiden Frauenbilder aus dem Stein gehoben.
Die eine aufgerichtet, frei und unerschrocken —
Ihr Blick ist Sieg, ihr Schreiten glänzt Frohlocken,
Zu zeigen, wie sie freudig über allem Erdenmühsal throne,
Gab ich ihr Kelch und Kreuzesfahne und die Krone.
Aber meine Seele, Schönheit ferner Kindertage und mein tief verstecktes Leben
Hab ich der Besiegten, der Verstoßenen gegeben.
Und was ich in mir trug an Stille, sanfter Trauer und demütigem Verlangen,
Hab ich sehnsüchtig über ihren Kinderleib gehangen:
Die schlanken Hüften ausgebuchtet, die der lockre Gürtel hält,
Die Hügel ihrer Brüste zärtlich aus dem Linnen ausgewellt,
Ließ ihre Haare über Schultern hin wie einen blonden Regen fließen,
Liebkoste ihre Hände, die das alte Buch und den zerknirschten Schaft umschließen,
Gab ihren schlaffen Armen die gebeugte Schwermut gelber Weizenfelder, die in Julisonne schwellen,
Dem Wandeln ihrer Füße die Musik von Orgeln, die an Sonntagen aus Kirchentüren quellen.
Die süßen Augen mußten eine Binde tragen,
Daß rührender durch dünne Seide wehe ihrer Wimpern Schlagen.
Und Lieblichkeit der Glieder, die ihr weiches Hemd erfüllt,
Hab ich mit Demut ganz und gar umhüllt,
Daß wunderbar in Gottes Brudernähe
Von Niedrigkeit umglänzt ihr reines Bildnis stehe.

Weg mit dieser Scheinmoral der Väter, die den Sieger mit einem Ruhmeskranze umgibt:

Gegen den Helden

Ich will dir ein Wort sagen, das du nicht begreifen wirst.
Ich sage dir: Die Selbstbehauptung im Geiste ist Selbstvernichtung, die Selbstvernichtung im Geiste aber ist Selbstbehauptung.

Werfel: Aus: Einem Denker

Kennst du die starke Waffe
Der wirklichen Sieger?

Die jungen Menschen und ihre Welt

Sie verachten das Wort, sie ziehn die Niederlage dem Sieg vor, sie ergeben sich, sie lassen sich gefangennehmen ...
Denn furchtbar ist der Demütige, furchtbarer der Keine, der sich erkennt, und ein Tamerlan, wer sich aufgibt!

Für den Heiligen

Weg darum mit dieser Wertung der alten Zeit, die den Sieger mit Gewalt zum „Helden" macht; siehe, ich stelle dem Helden den neuen Menschen, den Heiligen, gegenüber. Höre ihre Zwiesprache:

Werfel: Held und Heiliger Prophezeiung an Alexander

Held

Du Entfachter auf dem Scheiterhaufen,
Dem die Feuer um die Stirne laufen,
Sprich, was drückst du die gepechten Drachen
An dein Antlitz, überschwemmt von Lachen?

Heiliger

Reiter du auf dem bebuschten Pferde,
Sieh mich an. Ich bin die Schuld der Erde!
Und ich zahl mich! Wie die Aschen sinken,
Brüllt schon Gott vor Lust, mich auszutrinken.

Held

Nennst du Trank dich und zerbrichst den Becher,
Sieh mich an! So nenne ich mich Zecher.
Dieses Da ist da, daß ich es saufe,
Und wer mich säuft, meiner überlaufe!

Heiliger

Eitelster, der auf dem Rosse reitet,
Deinem Pferd ist mehr die Welt bereitet!
Ohne Opfer soll dir Gott gehören?
Wen Gott will, den muß er sich zerstören!

Held

Kann dies Jetzt denn ohne mich geraten?
Gibt es Leben außer meinen Taten?
Du und Er und alle sieben Reiche
Sind, wenn ich sie in die Tasche streiche.

Heiliger

Nennst du Leben die verruchten Stunden?
Erst die Stunde, die dich überwunden,
Erst das Weh, zu dem Er dich erkoren
Hebt in Gnad dich an. Du wirst geboren ...

Held

Schon verbrennst du, Mann, in deinem Brennen.
Brand, der nicht verbrennt, will ich mich nennen.
Wer nicht liebt, kann nicht zugrunde gehen.
Sterben alle, bleib ich doch bestehen.

Franz Werfel
Zeichnung von Ludwig Meidner

Heiliger
(schon als Asche zusammensinkend)

Alexander über tausend Meeren,
Hör die Flammen an, die sich verzehren!
Hör den Staub, zu dem ich mich vermische!
Liegt ein Freund bei dir an deinem Tische,
Ist sein Blut bespritzt, dich zu bespritzen.
Du vergißt, auch du kannst nur besitzen.
Schwer in Händen bleibt, was du errungen,
Im Besitz schon hat dich Gott bezwungen!
Daß er fruchtbar seine Gnade wähle,
Rüste die noch nicht verdammte Seele!

Karl Otten

Zeichnung von **Egon Schiele** aus „Menschheitsdämmerung" von **Kurt Pinthus** Verlag von Ernst Rowohlt, Berlin

Gegen das Zeitalter der Wissenschaft und der Maschine

Natur heißt der eine Götze der alten Welt; der zweite heißt Wissenschaft. Unter seiner Herrschaft ward die Welt ein Riesenblock von Fabriken und Laboratorien, in denen gewogen, gemessen, gezählt wurde, Totes und Lebendiges („Sie sprechen drei Zahlen nach, Sie müssen sagen, wann eine Kugel niederfällt, dann werden Sie Clown oder Kalkulator —" [Benn]), in denen berechnet und erfunden wurde, bis alles mechanisiert war, das Mittel zum Zweck geworden, der Mensch zur Maschine. Wehe ihr! Wehe dem Erfinder!

Karl Otten: Aus: Für Martinet

Die Maschine: wie wir dieses Vieh hassen, diese kalte Eisenmordschnauze.
Nieder mit der Technik, nieder mit der Maschine!
Wir wollen nichts mehr wissen von euren verdammten höllischen Erfindungen,
Euren Strömen, Gasen, Säuren, Pulvern, Rädern und Batterien!
Fluch auf euch, ihr Erfinder, ihr eitlen, kindisch mordgierigen Konstrukteure!
Fluch dir, Zeitalter, glorreich lächerliches, der Maschine — alles Fabrik, alles Maschine.

Für das Zeitalter des Rausches und der Thronerhebung des Herzens

Fluch dir, Zeitalter, das alles weiß, alles versteht („Und wer sagt, daß er verstünde, ist der Ausbund aller Sünde", Werfel), Zeitalter, das nur Kopf und Hirn hat, Zeitalter „kalt, flach und frech, europäisch". Zeitalter, das nicht weiß, daß „nicht Helle und Besonnenheit" uns not tun, „sondern Dunkel und Rausch; das Gesetz der Tiefe, nicht das Gesetz des Tages. Denn Fähigkeit zum Rausch nenne ich das, was unserm Erdteil verlorengegangen ist. Nicht Trunkenheit der Leidenschaften, sondern die Fähigkeit, sich führen zu lassen von anderen Mächten als der Berechnung, dem Eigennutz, dem Machthunger. Diese sind das Helle, Bewußte, Nüchterne. Rausch nenne ich das Überwältigtwerden des Kalküls von der alles verbindenden Liebe. Dunkel nenne ich das Verschlungensein der egozentrischen Bewußtheit im starken Lebensgefühl der Einheit. Das ist nicht

Tollheit, sondern Heimkehr zu den Quellen aller menschlichen Kraft. Rausch und Dunkel nenne ich all das, dessen Abtötung den Europäer laut, würdelos, eng, gemein, gewinnsüchtig gemacht hat, jene Zivilisation erzeugend, die in ihren Produkten häßlich und schwunglos, in ihren Tendenzen ‚carnivore et cannibale' ist" (Wilh. Michel). Fluch darum dir, altes Zeitalter des berechnenden Hirnes, herauf denn, du neues Zeitalter der Liebe, wo Erkennen Lieben heißt, Zeitalter der Hingabe, der Auferstehung und „Thronerhebung des Herzens", Zeitalter, wo wir nichts sind „als Schwung und Lieb' und jagende Begeisterung".

Die jungen Menschen und ihre Welt

Werfel

Alles ist, wenn du liebst!
Dein Freund wird Sokrates, wenn du's ihm gibst.
Herz, Herz, wie bist du schöpferisch!
Du schwebst! Die Erde wird himmlisch.
Einst kamst du, ein Kind, zu grünem Waldweiher.
Sahst schaudernd den geheimnisvollen Algen-Schleier.
Du streicheltest der Weidenkatzen tierisch-süßen Samt —
Wie tiefsinns-selig bebte deine Knabenhand!
In deinem Aufschwung, Mensch, wird alles groß!
In deinem Abschwung alles hoffnungslos!
Und nur die Seele, die sich liebend selbst vergaß,
Ist aller Dinge Maß und Übermaß.

„Was lehre ich zur Gesundung?" Glaube an Wahrheit, Gerechtigkeit, Sanftmut, Güte, fließend alle aus einem Quell: aus dem Glauben an die unerschöpfliche Tiefe deines Herzens:

Wolfenstein: Das Herz

Vergessen lag das Herz in unsrer Brust,
Wie lang! ein Kiesel in des Willens Lust,
Nur mit den wasserkühlen spiegelnden Händen
Manchmal berührt, unbewußt.

Einsiedlerisch in sich geschweift so klein,
Nicht nötig für den lückenlosen Stein
Der großen Stadt und für den stählernen Geldthron,
In spitzes Rad griff volles Herz nicht ein.

Doch einmal endet der entseelte Lauf,
Nie steigt aus Umwelt Licht herauf,
Was uns umscheint, ist Himmel nie! Der Morgen
Bricht innen aus dem Menschen auf.

Das Herz — das schmal wie eine Sonne brennt,
Doch Sterne rings nach seinen Strahlen nennt,
Das kleine Herz blickt unermeßlich
Aus seiner Menschenseele Firmament!

O Stirn, das Zeichen dieses Herzens trag,
Gedanken, tiefer hallt von seinem Schlag.
Das Herz wird die gewaltige Einheit innen!
Im Weltall leuchtets als des Menschen Tag.

„Was lehre ich zur Gesundung?"
Ein Wort lehre ich zur Gesundung: Hingabe!
Was ist Hingabe?

Predigt der Hingabe Werfel: Aus: Warnung und Lehre

Alfred Wolfenstein

Zeichnung von Ludwig Meidner

Sieh an, sage ich dir, hier auf dem niedrigen Ästchen wippend die kleine Bachstelze! Wie unaufhörlich ihr Schwanz wippt, ein Schwimmer auf dem Sprungbrett, bereit, sich in den Raum zu werfen! Wie ihr Körperlein in die Idee des Wagemuts ausläuft! Wie ihr ganzes Wesen Abstoß ist!

Sieh an, sage ich dir, diesen durchsichtigen, zartblättrigen Erlenbaum! Er wächst nicht mit den Schultern in den Raum. Er durchstreichelt ihn, er durchzittert ihn. Er ist wie ein leiser Taumel vergoldeter Sphäre. Gläsern durchfahren ihn Vögel, die er nicht aufhält. Der Abend, ein Teppich hinter ihm. Er gleicht einem Markt zu kühler Stunde mit seinem Treiben.

Spür' an, sage ich dir, hier am Bachrand, die Minze überall! Gleicht ihr Geruch nicht, grünstaubig, dem windigen Knabenspiel?

Sieh die Flammen an! Wie verschiedenartig sie sind! Wieviel Geschlechter und Sippen von Flammen gibt es! Die einen gotisch. Spitz falten sie sich und stechen mit Inbrunst empor. Die anderen aus dem Raub des Prometheus. Mit allen Fingern schüttelt und verzackt ihr auftrotzendes Haupt das Schicksal!

Soll ich noch mehr nennen?
Fragst du noch immer, was Hingabe ist?
Hingabe ist die Gnade, mit allen Sinnen zu sehen!
Sehen aber ist die Gnade, abzusehen von sich selbst!
Wer aber von sich absieht, wer aber von sich aufsieht, der trägt die Welt in sich.
Wer aber die Welt in sich trägt, der kann nicht verstummen, der kann nicht verwüsten, denn er liebt!
Er ist Lobpreisung und Fluch!
Er berechnet nicht, er verkauft sich an keinen Zweck,
Er haßt die Ingenieure und Diplomaten.
Er hat keinen schiefen Mund,
Seine Gedanken sind kein tückisch gewordener Selbsthaß.
Er dreht sich, er singt, er klatscht in die Hände
Unter dem zunehmenden Mond.

Was lehre ich darum zur Gesundung? — Liebe! Und aus der Liebe „Geburt der Güte" und „Aufbruch" ins Licht.

Predigt der Liebe und Güte

Kurt Heynicke: Geburt der Güte

Wirbelnd kreist der Raum!
Kreist Sonnen,
Nebel wirbeln,
Welten,
Erden
brechen auf!
Gewaltig,
unsichtbar fühlbar
Einer:
Geist des All...

Und Liebe.

Liebe stürzt,
Gedanken steigen silbern aus der Helle —
Geburt der Menschenseele,
Kind des Einen,
hinaufzuwandern auf den neuen Pfad,
um zu vollenden ihn,
der ewig ist:
Den Kreis des All!

Und Pflicht zu leuchten überfällt das Herz —
Die Güte wird geboren
Und Traum und Tanz wird Weg...

* * *

Aufbruch

Es blüht die Welt.
Ja, hoch erhoben, Herz, wach auf!
Erhellt die Welt,
zerschellt die Nacht,
brich auf ins Licht!

In die Liebe, Herz, brich auf.
Mit guten Augen leuchte Mensch zu Mensch.
Händefassen.
Bergentgegen gottesnackt empor.
O, mein blühend Volk!

Aus meinen Händen alle Sonne nimm dir zu.
Erhellt die Welt,
die Nacht zerbricht.
Brich auf ins Licht!
O Mensch, ins Licht!

Herauf darum, neues Zeitalter aller der Kräfte, die den Menschen erst zum Menschen machen!

Der Mensch

War der Mensch bisher wirklich „Mensch"? War herzensträge, hart und böse, das Zeichen des Unmenschen, nicht sein Zeichen? War er nicht bisher dem Mitmenschen fremd, getrennt durch Grenzpfähle, Größe seines Einkommens, Art seiner Arbeit? War er nicht Bürger oder Proletarier, Arbeitgeber oder Arbeiter, Offizier oder Gemeiner, Rechtsanwalt oder Straßenkehrer? Kannte er nicht nur Glück oder Unglück, nie Leid? Wußte er, was Schicksal ist? Wußte er überhaupt etwas vom andern? Wußte er, was Geist ist: „Kraft" oder „Liebe"? Blieb er nicht „unter seiner funkelnden Bewegtheit" „alt und verbraucht, wie er war, platt und zuchtlos, bürgerlich, naturwissenschaftlich, untragisch und wertlos"? War er nicht sich ein Fremder und waren nicht alle Menschen ihm im Wege? War er nicht gebunden, unfrei, Glied nur der Gesellschaft? Herauf darum, du neuer Mensch, du Glied der Gemeinschaft von Brüdern, Freunden, Kameraden! Du Kind einer Zeit, wo „der Arme nicht mehr wird reich sein wollen und der Reiche sich seines Reichtums schämen wird" (Erstes Heft der „Weißen Blätter"). Herauf du Freier, der du frei bist, nicht weil du Naturgesetze leugnest, sondern „aus dem Zentrum der Natur heraus" handelst, „gesetzmäßig, aber nicht zwangsläufig", aus Liebe. Du Gütiger, der du jedes zerrissene Menschenangesicht an dein Herz drückst, der du weißt, was das Geheimnis ist, „zu den Schmerzen gehen" und „Schmerz werden"!

Gesellschaft oder Gemeinschaft

Max Herrmann-Neiße: Aus: Empörung Andacht Ewigkeit

Werd' ich mich noch einmal durch alles Bittre durchbeißen,
nahe den Alpen der Tat fliegen durch Gluten von Glück,
gütig durch Gärten gehn und Blutenden Heiland heißen,
Neid aus den Augen nehmen und vom zitternden Nacken Gebück?

Werd' ich noch einmal mein Ringen zur Reine reißen,
Rad eurer Rede sein und vom Stauen der Steine ein Stück,
stummen Dunkels ein Busch und eine Welle vom Weißen,
und die Tücke der Not zwingen in Tränen zurück?

Werd' ich noch einmal über das Morden Meister
von Mund zu Mund in aller Gedächtnisse Bund,
wird mein Belastetes lächelnd wieder sich lehnen

an ein Geländer von goldener Güte, die rund
göttlich Umarmung ufert um wunder-wahrmachende Geister? —
Oder bleib' ich auf fremder Spur kreisend ein sinnloses Sehnen...

Herauf du Wahrhaftiger, Gerechter, Gewaltloser, der du alles Lebendige liebst, den Menschen besonders, weil du weißt, daß „mit dem Tode jedes Menschen... jedesmal eine ungeheure und unausgeschöpfte Möglichkeit zu fleischgewordener Liebe vernichtet" wird! Herauf du Selbstloser, der du unter Preisgabe eigenen

Max Herrmann-Neiße

Radierung von **Ludwig Meidner** 1919.
Mit Erlaubnis der Firma Klinkhardt & Biermann entnommen aus Lothar Brieger, „Ludwig Meidner" (Junge Kunst Band 4, erste Auflage).

Vorteils an die vielen Zurückgesetzten, Zukurzgekommenen, an die Masse immer zuerst denkst! Herauf du glühend Herz, das du jeden in brüderliche Arme schließest:

Hanns Johst: O du!

Alle Trauer der Erde
Ist Einsamsein...
So werde
Bruder und mein,
Du dort, o Fremder.
Voll Traurigkeit
Wirf Deine Augen,
Deine Hände in mich
— Mein Herz ist weit
Und meine Hände taugen
Für nichts — als dich
Durch wehende Türen
Zum Himmel zu führen.

Freundschaft und Bruderschaft

Herauf ihr alle, die ihr wißt, daß nur im Leben für den andern, den Bruder, den Freund, Leben glücklich, Leben menschlich heißen darf:

Kurt Heynicke: Freundschaft

Freund,
wenn du lächelst,
lächelt mein Herz,
und die Freude hebt ihre Fackel,
unsere Straße ist ein lächelnder Tag!
O, daß wir *DU* sind einander.
daß wir dieses Du
tragen dürfen in jedes Herz —
das ist, was uns eint.

Wohl baut sich manchmal der Tempel Stille auf,
und die Berge der Einsamkeit hüllen uns ein,
o,
tief in sich ist jeder allein.
Doch das Lächeln schlägt Bogen von mir zu dir,
und die Türen sind weit zum Tempel der Seele.
Heilig
ist der Mensch!
Knieen sollen wir einander vor dem Leid,
erheben soll uns die Freude,
wir schenken einander das Ich und das Du —
ewig eint uns das Wort
MENSCH.

Immer
können wir glücklich sein.

Der Mensch sei gut!

Glücklich freilich nicht, indem wir damit Gedanken an Genuß und Behagen verbinden — das ist alte Zeit —, sondern glücklich in einem neuen Sinne! Glücklich nur, indem wir Mensch, das heißt gut sind. Mensch als Forderung und Gut sind zwei Worte für dasselbe Sein.

Aus Wilh. Michel: Der Mensch versagt

Und also: Der Mensch sei. Der Mensch sei gut.

Ewige, tausendmal vernommene Forderung, von allen aus dem Abgrund geholt, von welcher Seite sie auch in ihn eindrangen.

Gut?

Vielleicht muß man dieses Wort dem modernen Menschen erst übersetzen. Es klingt ihm fremd. Es ist ihm belastet mit Vorstellungen der Schwäche. Er fühlt etwas Flaues darin: zerschnittene Sehne, gelähmte Kraft. Gut? Aber allererst will man doch angemessen sein dieser Welt voll Kraft, Tat, Sieg, Mord. Brüderlich will man neben

aller Kreatur stehen; Mensch, aber doch nicht fremd jener Lust, mit der die Wolke sich kreatürlich vom Wind über das Meer jagen läßt. Mensch will man sein, Wille, Ethos, Forderung, Geist; aber man will auch gehorsam sein, sinnlos, Glied der Macht, die alles übersittlich schafft und hält. **Die jungen Menschen und ihre Welt**

Ja, wir müssen das Wort „gut" dem heutigen Menschen übertragen in seine Sprache. Wie lautet es darin?

Es lautet: Groß. Mächtig. Gewaltig.

Der bestialische Weg, Weltschöpferkraft zu werden, ist uns verschlossen. Er ist von Illusionisten des letzten Jahrhunderts gepredigt worden. Aber er führt geradeswegs aus der Kraft in die erbarmungswürdigste Ohnmacht. Alles, was Menschen von Gott und seinem Reich geträumt oder geschaut haben, kann einzeln zerpflückt werden. Aber die Tatsache, daß der Mensch in einer entscheidenden Weise aus der dunklen Flut der Individuationen herausgehoben ist, kann nie widerlegt werden. Das Ich, der Geist, ist in ihm angezündet. Nichts löscht diese Flamme wieder aus.

Es ist uns nicht mehr möglich, in der eindeutigen Weise des Kristalls den Gesetzen gehorsam zu sein. Wir müssen es auf andere Weise tun: indem wir den Hechtsprung tun mit ausgebreiteten, vorgestreckten Armen in das Meer der unermüdlichen Kraft. Gott und Natur: wer hat sie gespalten? Man hat Lob und Schimpf auf ihn gehäuft. Aber beides ist vertan. In uns selbst sind sie auseinandergetreten, nicht am Firmament oder in fernen Tiefen der Welt. Wir heilen diesen Riß nicht, indem wir uns illusionistisch bemühen, uns zur Natur zurückzudämpfen. Es gibt nur einen Weg: absolute Heimkehr in die Kraft der Welt.

Wir gehen geistig hinaus, hinunter in die Tiefen des Seins. Wie bald ist die Grenze erreicht, wo der Gedanke unmerklich an sich selbst zu nagen beginnt, erkennend, daß das Sein der Welt unmeßbar ist an allen Maßstäben des Begriffs, frei von allen Beziehungen zu seinen schärfsten Reagentien und so fern allen unsern Worten, daß diese sich verwirren und verneinen müssen, ehe sie in letztes Verstummen überschlagen.

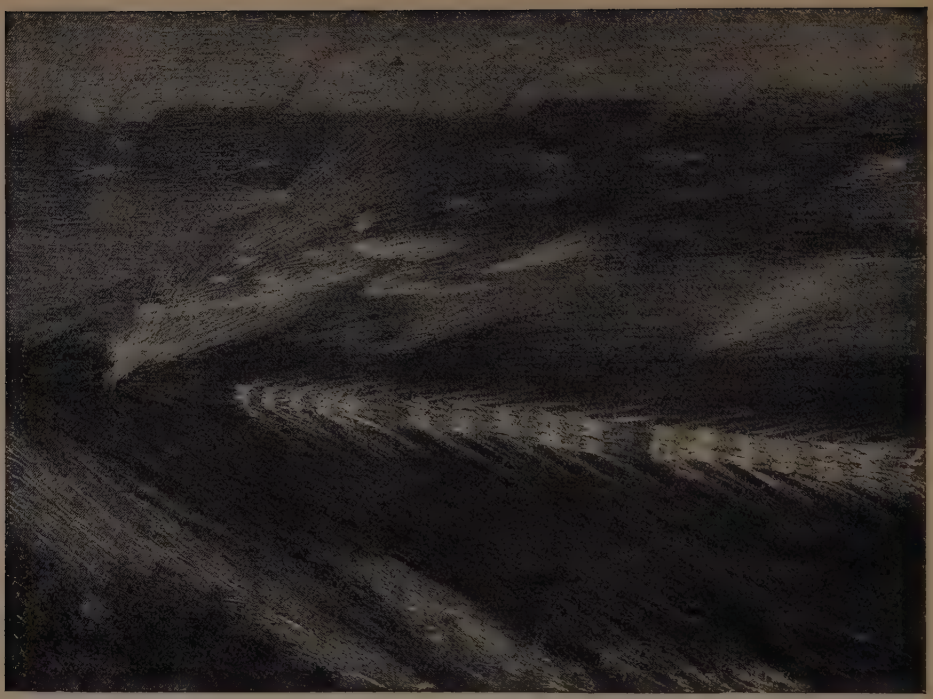
Was bleibt, ist Kraft. Kraft hält die Sonnen über einem Unding von Raum in begriffloser Schwebe. Planeten ziehen unsere ohnmächtigen Begriffe nach sich als eine schlimme Nichtigkeit. Die Gesetze kreisen uns mitten durch Leib und Leben. Entsetzliche Macht wälzt Sternbild um Sternbild aus Meeren über Länder in Meere. Warum so? Woher so? Es gibt auf alle Fragen nur eine Antwort: sich niederbeugen zu einem armen Leben, gut sein zu einer Blume. Alles andere ist Versagen, Feigheit, Täuschung.

Wir ziehen als Erkenner aus. Wir erfahren das Zerbrechen unserer Waffen und kehren sehr fremd zurück, weil Bürger eines größeren, des endgiltigen Zusammenhanges. Schauende der Kraft, Liebende der großen Verbindung, Erleber der entscheidenden Einsicht, die uns Hölderlin aus unbetretbarem Bezirk der Entfremdung zurief:

Nichts ist's, das Böse.

* *
*

Was sind in so gewandelter Zeit Künstler und Dichter, Dichtung und Kunst? Die Ausführungen über den neuen Menschen und die neue Zeit und Welt sind eigentlich darauf schon die halbe Antwort; nur die Folgerungen sind aus ihnen zu ziehen. Wer dem Geiste dient, verachtet den Stoffglauben des Naturalisten; wer die Berufung zur Ewigkeit in sich spürt, ist ferne dem Glauben an die verlockende Süße des Augenblicks, die der Impressionismus verkündigte. Diener der Seele und Künder des Herzens sind keine Anbeter der Sinne. Lest nach, was Ernst Barlach erschüttert bekannte, warum eines Tages sich seines Leibes Augen geblendet schließen mußten! Was hat, fragt ähnlich wie er der junge Künstler, das, was meine Netzhaut trifft, mein Trommelfell schwingen läßt, meine Körperhaut berührt, mit meiner Seele, also mit der Kunst zu tun? Die neue Kunst



zu S. 346

Luigi Russolo, Zug in voller Fahrt
Aus Herwarth Walden, „Einblick in Kunst"
Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm", Berlin.

Vom Gesicht der Traum- und Seelenaugen

Ich stelle vor euch hin eine Vision, ein Etwas, das vor meinem Traumauge aufglühte, mein Seelenauge schaute, das von dem Scheinwesen der Wirklichkeit, das mein Körperauge aufnahm, befreite wirkliche Wesen der Welt, das, schaut es ein anderer, nun wieder die Seele trifft, nicht Nerven reizt. Gelang das je naturalistischer oder impressionistischer Kunst? Ödet nicht Manet uns junge Künstler an? Berührte seine Olympia je mehr als die Haut? Wußte sie „mehr, als daß sie schön war und eine laszive Stellung möglichst naiv einnahm?" (Iwan Goll) Oder steht uns nicht Richard Strauß ebenso fern „wie sein Cousin Paul Lincke"? (Rubiner) Genießer, die Kunst schufen für gegenießerische Menschen! Sie „waren kampflos und ruhten doch nicht, sie standen herum im dolce farniente und waren doch nicht kontemplativ. Sich selbst im Weg, glaubten sie sich zu entfliehen, wenn sie eine Tarnkappe von Luft und Farbe über sich zogen. Sie dachten poetisch zu sein, indem sie träumten. Sie waren ganz unproblematisch, untief, unreligiös". (Goll) Aber: „Der Typ des Künstlers als genießerischer, sinnenfroher, sinnverderbter, anspruchsvoller Geselle ist nicht mehr da". (O. C. Habicht) Ein Irrtum, daß Kunst die lockende Sinnenwelt noch einmal erstehen lasse. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar". (Paul Klee) „Der Weg der Dichtung unserer Tage".

zu S. 346

Umberto Boccioni, Die Macht der Straße
Aus Herwarth Walden, „Einblick in Kunst"
Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm", Berlin

führte Kasimir Edschmid im Mai 1918 in einer Rede in Schweden aus, „führt aus der Hülle zur Seele, aus dem Rang zum Menschen, vom Schildern zum Geist. Die Kunst wird positiv, sie zersetzt den Menschen nicht mehr, sie gibt den Kosmos in seine Lunge." Ein Irrtum daher auch, daß diese neue Kunst irgendeine Beziehung zur „psychologisierenden" Kunst der Vergangenheit habe. Auf einer im letzten Grunde materialistischen Seelenlehre fußend, auf der Beobachtung von „Funktionen" ruhend, zerlegt die alte Zeit die Seele „analytisch,

Gegen Psychologie

Die jungen Menschen und ihre Welt

ist ihr künstlerisches Ergebnis eine „analytische Technik"; was hat neues „synthetisches" Sehen, Fühlen, Gestalten mit solcher alten Art gemein? Nichts! „Die Psychologie sagt vom Wesen des Menschen ebensowenig aus wie die Anatomie"; (Paul Kornfeld) Ein Irrtum endlich auch, aus der stofflichen Berührung mit gewissen Themen, besonders des Frühnaturalismus, auf eine innere Verwandtschaft zu schließen. Da ist in zwei Dichtungen von Fabriken die Rede. Dem einen Dichter — dem naturalistischen — sind sie ein neues Ding für sich, das auch in der Dichtung, wie draußen in der Welt der Zivilisation, seinen Platz sich erobern muß; dem andern — dem jungen expressionistischen — sind sie als Zivilisationsdinge wert und unwert, gleichgültig: „der gute Dichter dichtet nicht von den Fabriken, den Telefunkenstationen, den Automobilen, sondern von den Kraftlinien, die aus diesen Dingen im Raume umherlaufen... Kraftlinien bauen eine Dichtung." (Rubiner.) Sie bauen ja auch eine Zeichnung oder ein Gemälde. Der Dichter ist nur der Bruder des neueren Malers. Auch der gibt nicht etwa das Bild einer Großstadtstraße, sondern macht, wie Umberto Boccioni in der „Macht der Straße" das Netz der Kraftlinien sichtbar, in die unrettbar der Mensch von heute eingefangen wird, wenn er die Straße betritt. Und ähnlich etwa Russolo, dem der Vorwurf „Revolution" nichts anderes ist als die Darstellung des unwiderstehlichen keilförmigen Einbruchs einer neuen Welt in die alte, deren Grundfesten mit den Häusern schon stürzen. Ja, auch sein „Zug in voller Fahrt" gibt außer dem Sinnenbilde eines durch Nebelnacht sausenden Ungeheuers die starke Gefühlsbegleitvorstellung von rasendem Leben, dem alles sich neigt. Immer geht es in der neuen Kunst um „Ethisches"! In der alten Kunst handelt es sich um „Elend", in der neuen um „Leid", dort um „Hunger", hier um „Schmerz", dort um „Kot", hier um „Hölle". Hier ist „der Mensch vor die Ewigkeit gestellt". Was somit diese jungen Dichter gaben, ist zusammenfassend (nach Edschmid):

Wesenhafte Kunst

Aus Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus

„nicht mehr die leichte Erregung. Sie gaben nicht mehr die nackte Tatsache. Ihnen war der Moment, die Sekunde der impressionistischen Schöpfung nur ein taubes Korn in der mahlenden Zeit. Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens.

Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos.

Sie sahen nicht.

Sie schauten.

Sie photographierten nicht.

Sie hatten Gesichte.

Statt der Rakete schufen sie die dauernde Erregung.

Statt dem Moment die Wirkung in die Zeit. Sie wiesen nicht die glänzende Parade eines Zirkus. Sie wollten das Erlebnis, das anhält.

Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstückte der Impressionisten nun ein großes, umspannendes Weltgefühl.

In ihm stand die Erde, das Dasein als eine große Vision. Es gab Gefühle darin und Menschen. Sie sollten erfaßt werden im Kern und im Ursprünglichen.

Die große Musik eines Dichters sind seine Menschen. Sie werden ihm nur groß, wenn ihre Umgebung groß ist. Nicht das heroische Format, das führte nur zum Dekorativen, nein, groß in dem Sinne, daß ihr Dasein, ihr Erleben teil hat an dem großen Dasein des Himmels und des Bodens, daß ihr Herz, verschwistert allem Geschehen, schlägt im gleichen Rhythmus wie die Welt.

Dafür bedurfte es einer tatsächlich neuen Gestaltung der künstlerischen Welt. Ein neues Weltbild mußte geschaffen werden, das nicht mehr teil hatte an jenem nur erfahrungsmäßig zu erfassenden der Naturalisten, nicht mehr teil hatte an jenem

zerstückelten Raum, den die Impression gab, das vielmehr einfach sein mußte, eigentlich, und darum schön.

Die Erde ist eine riesige Landschaft, die Gott uns gab. Es muß nach ihr so gesehen werden, daß sie unverbildet zu uns kommt. Niemand zweifelt, daß das das Echte nicht sein kann, was uns als äußere Realität erscheint.

Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwühlt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewähnten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst.

So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision.

Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht.

Er sieht das Menschliche in den Huren, das Göttliche in den Fabriken. Er wirkt die einzelne Erscheinung in das Große ein, das die Welt ausmacht.

Er gibt das tiefere Bild des Gegenstands, die Landschaft seiner Kunst ist die große paradiesische, die Gott ursprünglich schuf, die herrlicher ist, bunter und unendlicher als jene, die unsere Blicke nur in empirischer Blindheit wahrzunehmen vermögen, die zu schildern kein Reiz wäre, in der das Tiefe, Eigentliche und im Geiste Wunderbare zu suchen aber sekündlich voll von neuen Reizen und Offenbarungen wird.

Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit.

Der Kranke ist nicht nur der Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst, das Leid der ganzen Kreatur scheint aus seinem Leib und bringt das Mitleid herab von dem Schöpfer.

Ein Haus ist nicht mehr Gegenstand, nicht mehr nur Stein, nur Anblick, nur ein Viereck mit Attributen des Schön- oder Häßlichseins. Es steigt darüber hinaus. Es wird solange gesucht in seinem eigentlichsten Wesen, bis seine tiefere Form sich ergibt, bis das Haus aufsteht, das befreit ist von dem dumpfen Zwang der falschen Wirklichkeit, das bis zum letzten Winkel gesondert ist und gesiebt auf den Ausdruck, der auch auf Kosten seiner Ähnlichkeit den letzten Charakter herausbringt, bis es schwebt, oder einstürzt, sich reckt oder gefriert, bis endlich alles erfüllt ist, das an Möglichkeiten in ihm schläft.

Eine Hure ist nicht mehr ein Gegenstand, behängt und bemalt mit den Dekorationen ihres Handwerks. Sie wird ohne Parfüme, ohne Farben, ohne Tasche, ohne wiegende Schenkel erscheinen. Aber ihr eigentliches Wesen muß aus ihr herauskommen, daß in der Einfachheit der Form doch alles gesprengt wird von den Lastern, der Liebe, der Gemeinheit und der Tragödie, die ihr Herz und ihr Handwerk ausmachen. Denn die Wirklichkeit ihres menschlichen Daseins ist ohne Belang. Ihr Hut, ihr Gang, ihre Lippe sind Surrogate. Ihr eigentliches Wesen ist damit nicht erschöpft.

Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen.

Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst.

Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie.

Er wird in dieser Kunst nichts als das Erhebenste und Kläglichste: er wird Mensch.

Hier liegt das Neue und Unerhörte gegen die Epochen vorher.

Hier wird der bürgerliche Weltgedanke endlich nicht mehr gedacht.

Hier gibt es keine Zusammenhänge mehr, die das Bild des Menschlichen verschleiern. Keine Ehegeschichten, keine Tragödien, die aus Zusammenprall von Konvention und Freiheitsbedürfnis entstehen, keine Milieustücke, keine gestrengen Chefs, lebenslustigen Offiziere, keine Puppen, die an den Drähten psychologischer Weltan-

schauungen hängend, mit Gesetzen, Standpunkten, Irrungen und Lastern dieses von Menschen gemachten und konstruierten Gesellschaftsdaseins spielen, lachen und leiden.

Durch alle diese Surrogate greift die Hand des Künstlers grausam hindurch. Es zeigt sich, daß sie Fassaden waren. Aus Kulisse und Joch überlieferten verfälschten Gefühls tritt nichts als der Mensch. Keine blonde Bestie, kein ruchloser Primitiver, sondern der einfache, schlichte Mensch.

Sein Herz atmet, seine Lunge braust, er gibt sich hin der Schöpfung, von der er nicht ein Stück ist, die in ihm sich schaukelt, wie er sie widerspiegelt. Sein Leben reguliert sich ohne die kleinliche Logik, ohne Folgerung, beschämende Moral und Kausalität lediglich nach dem ungeheueren Gradmesser seines Gefühls.

Mit diesem Ausbruch seines Inneren ist er allem verbunden. Er begreift die Welt, die Erde steht in ihm. Er steht auf ihr, mit beiden Beinen angewachsen, seine Inbrunst umfaßt das Sichtbare und das Geschaute.

Nun ist der Mensch wieder großer, unmittelbarer Gefühle mächtig. Er steht da, so deutlich in seinem Herzen zu erfassen, so absolut ursprünglich von den Wellen seines Bluts durchlaufen, daß es erscheint, er trüge sein Herz auf der Brust gemalt. Er bleibt nicht mehr Figur. Er ist wirklich Mensch. Er ist verstrickt in den Kosmos, aber mit kosmischem Empfinden.

Er klügelt sich nicht durch das Leben. Er geht hindurch. Er denkt nicht über sich, er erlebt sich. Er schleicht nicht um die Dinge, er faßt sie im Mittelpunkt an. Er ist nicht un-, nicht übermenschlich, er ist nur Mensch, feig und stark, gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ.

So sind ihm alle Dinge, deren Kern, deren richtiges Wesen er zu schauen gewohnt ist, nahe.

Er wird nicht unterdrückt, er liebt und kämpft unmittelbar. Sein großes Gefühl allein, kein verfälschtes Denken, führt ihn und leitet ihn.

So kann er sich steigern und zu Begeisterungen kommen, große Ekstasen aus seiner Seele aufschwingen lassen.

Er kommt bis an Gott als die große nur mit unerhörter Ekstase des Geistes zu erreichende Spitze des Gefühls.

Doch sind diese Menschen keineswegs töricht. Ihr Denkprozeß verläuft nur in anderer Natur. Sie sind unverbildet. Sie reflektieren nicht.

Sie erleben nicht in Kreisen, nicht durch Echos.

Sie erleben direkt.

Das ist das größte Geheimnis dieser Kunst: Sie ist ohne gewohnte Psychologie.

Dennoch geht ihr Erleben tiefer. Es geht auf den einfachsten Bahnen, nicht auf den verdrehten, von Menschen geschaffenen, von Menschen geschändeten Arten des Denkens, das, von bekannten Kausalitäten gelenkt, nie kosmisch sein kann.

Aus dem Psychologischen kommt nur Analyse. Es kommt Auseinanderfalten, Nachsehen, Konsequenzenziehen, Erklärenwollen, Besserwissen, eine Klugheit heucheln, die doch nur nach den Ergebnissen geht, die unseren für große Wunder blinden Augen bekannt und durchsichtig sind. Denn vergessen wir nicht: alle Gesetze, alle Lebenskreise, die psychologisch gebannt sind, sind nur von uns geschaffen, von uns angenommen und geglaubt. Für das Unerklärliche, für die Welt, für Gott gibt es im Vergangenen keine Erklärung. Ein Achselzucken nur, eine Verneinung.

Daher ist diese neue Kunst positiv.

Weil sie intuitiv ist. Weil sie elementar nur findend, willig, aber stolz sich den großen Wundern des Daseins hingebend, frische Kraft hat zum Handeln und zum Leiden. Diese Menschen machen nicht den Umweg über eine spiralenhafte Kultur.

Sie geben sich dem Göttlichen preis. Sie sind direkt. Sie sind primitiv. Sie sind einfach, weil das Einfachste das Schwerste ist und das Komplizierteste, aber zu den größten Offenbarungen geht. Denn täuschen wir uns nicht: erst am Ende aller Dinge steht das Schlichte, erst am Ende gelebter Tage bekommt das Leben ruhigen steten Fluß.

So kommt es, daß diese Kunst, da sie kosmisch ist, andere Höhe und Tiefe nehmen

kann als irgendeine impressionistische oder naturalistische, wenn ihre Träger stark sind. Mit dem Fortfall des psychologischen Apparates fällt der ganze Dekadencerummel, die letzten Fragen können erhascht, große Probleme des Lebens direkt attackiert werden. In ganz neuer Weise erschließt sich aufbrandendem Gefühl die Welt. **Die jungen Menschen und ihre Welt**

Der große Garten Gottes liegt paradiesisch geschaut hinter der Welt der Dinge, wie unser sterblicher Blick sie sieht. Große Horizonte brechen auf.

Allein die andere Art des Blickpunktes verwirrt den Menschen oft das Dargestellte. Da beschaut und nicht gesehen wird, täuscht der neue Umriß. Dem Menschen, der ungeschult lebt, ist die Vision etwas Entferntes, der plumpe Gegenstand aber deutlich und nah.

Das ausgewiesene Psychologische gibt dem Aufbau des Kunstwerks andere Gesetze, edlere Struktur. Es verschwindet das Sekundäre, der Apparat, das Milieu bleibt nur angedeutet und mit kurzem Umriß nur der glühenden Masse des Seelischen einverschmolzen.

Die Kunst, die das Eigentliche nur will, scheidet die Nebensache aus. Es giöt keine Entremets mehr, keine Hors d'oeuvres, nichts Kluges, was hineingemogelt, nichts Essaistisches, was allgemein unterstreichen, nichts Dekoratives mehr, was von außenher schmücken soll. Nein, das Wesentliche reiht sich an das Wichtige. Das Ganze bekommt gehämmerten Umriß, bekommt Linie und gestraffte Form ...

Jedes Ding, angegriffen, bestürmt, entschält sich. Voll Ehrfurcht nähert Dichtung sich ... dem Kern des Dinges.

Keine Fassade mehr ... Gefühl nur der Menschen ... Erde unter unwägbarem Himmel ... Melodie der Schöpfung aus dichterischem Ruf.

Neue Zeit mit unwahrscheinlichen Kämpfen naht und droht."

Neue Zeit, die alles umwertet! Wie war es einst möglich, daß in der Kunst Fragen der Form, der Technik, alles beherrschten! Wichtiger als das Wie ist das Was, als die Leistung ist die Gesinnung, als das Können ist das Wollen! „Das Können, an sich, ist moralisch indifferent. Werte, als deren Werkzeug es auftritt, adeln es; als Werkzeug des Unwerts wird es zur Sünde. Eigenwert hat Können nirgends — außer im System einer künstlerischen, das ist: spielerischen, Weltauffassung ... die hoffentlich war. Sieht man tüchtige Technik an nichtiger Materie entwickelt, so kann man nur beklagen, daß Gott da einem Windbeutel gnädig verlieh, was er manchem Tieferen und Edleren ungnädig vorenthielt, der sehr verstanden haben würde, es zum Frommen der Menschheit zu verwenden: so bleibt Unwirksamkeit sein Los, ihr Schade. Folglich ist es gut, wenn ein Geistiger auch Talent hat; aber wer Talent hat, ist darum nicht geistig. Was hätte die Verschwommenheit des üblichen Lyrikers, die Spießigkeit des üblichen Musikanten, die rohe Dummheit des üblichen Schauspielers mit Geist zu schaffen? Der durchschnittliche revolutionäre Maler: welch ein Pinsel pflegt er zu sein!" (Kurt Hiller) Heraus aus der Vergessenheit mit dem Worte Ludwig Börnes: „Die schlechteste Madonna ist mir wichtiger als das bestgemalte Stilleben." Weg mit der Überschätzung der Form! Heraus endlich und zunächst nur mit dem, was überfließen will: **Wert von Können und Wollen, Leistung und Gesinnung**

Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschloßne Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen — **Stadler: „Form ist Wollust"**

Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.

Ach, lassen wir weit dahinten die sogenannte „Sachlichkeit", die höchstens eine „Konsequenz naturalistischer Ansichten" ist, meist aber ein Mißverständnis, eine lächerliche Entschuldigung lauer Seelen, die nicht erglühen können, verglühen wollen! „Himmelfahrten" oder „Höllenstürze"! — das sei unsere Losung. Seien wir hingerissen, leidenschaftlich, „pathetisch", „ekstatisch"; seien wir nur „Flamme" und „Brand", „Durst und Schrei"! Ja, schreien wir, lassen wir ein Drama mit einem Schrei beginnen, Spannungen mit Schreien sich lösen, nennen wir eine Zeitschrift „Der Schrey"! O welche Erlösung, wieder einmal Oh und Ah und Ach sagen, in Selbstgesprächen sich entladen zu dürfen, Worte zu brauchen, Gebärden zu haben wie nie in der sogenannten Wirklichkeit, leben und sterben zu dürfen wie nie sonst gehört und geschaut; nur damit herauf komme und heraus, was allein Ausdruck werden soll, Sinn des Lebens und des Sterbens, nur damit sichtbar werde der Mensch, nicht der Rechtsanwalt Soundso, 32 Jahre alt, sondern der Vater, die Mutter, der Sohn, der Bürger, der Bettler, der Kranke, der Liebende und der Sterbende, immer und immer wieder nur der Mensch, des zum Ausdruck eine unserer Zeitschriften „Menschen" heißt! Lassen wir den Menschen schöpferisch erleben, seine Umgebung, die Natur etwa, auffaugen, sie neu dann wieder schaffen, ganz eins mit dem Erlebenden! Willst du etwa davon zeugen, wie du, ein Mensch mit unnennbarer Sehnsucht nach „südlichem Wort" und südlichem Wesen Heimat fandest in einer südlichen Stadt, so laß sie auf dich zuwogen, sie dir entgegenblühen, sie in dich münden, sie sein wie du.

Seid ekstatisch!

Sucht Sinn und Wesen!

„Er schritt aus, schon blühte um ihn die Stadt. Sie wogte auf ihn zu, sie erhob sich von den Hügeln, schlug Brücken über die Inseln, ihre Krone rauschte. Über Plätze, vor Jahrhunderten liegen geblieben und von keinem Fuß berührt, drängten alle Straßen hernieder in ein Tal; es war ein Abstieg in der Stadt, sie ließ sich sinken in die Ebene, sie entsteinte ihr Gemäuer einem Weinberg zu.

Er verhielt auf einem Platz, sank auf eine Mauer, schloß die Augen, spürte mit den Händen durch die Luft wie durch Wasser und drängte: Liebe Stadt, laß dich doch besetzen! Beheimate mich! Nimm mich auf in die Gemeinschaft! Du wächst nicht auf, Du schwillst oben nicht an, alles das ermüdet so. „Du bist so südlich; Deine Kirche betet in den Abend, ihr Stein ist weiß, der Himmel blau. Du irrst so an das Ufer der Ferne, Du wirst Dich erbarmen, schon umschweifst Du mich." (Gottfried Benn: „Die Eroberung".)

Andererseits: Stürzt in dir eine Welt zusammen, nun, dann laß auch die Welt außer dir stürzen! Schreibe, weil du so empfindest: „Die Häuser neigten sich: die Straße drehte sich um Katharine herum. Sie mußte sich festhalten an Jürgen, nicht zu versinken in dem schwarzen Nebel vor ihren Augen". (Leonhard Frank in dem Roman „Der Bürger") Lassen wir dann auch den Menschen immer einen Anfang sein, nie ein Ende, als das ihn Hugo von Hofmannsthal, der Gegenpart unserer Jugend, empfindet, für den der Mensch hineingestellt ist in „die Welt der Bezüge". Tun wir immer das, was er verpönt! Warnte er uns nicht, hinter der Sinnenwelt einen andern Sinn der Welt zu suchen? Schrieb er nicht: Die Leute suchen gern hinter einem Gedicht, was sie den „eigentlichen Sinn" nennen? „Sie sind wie die Affen, die auch immer mit den Händen hinter einen Spiegel fahren, als müsse dort ein Körper zu fassen sein."

Nun, greifen wir gerade „hinter den Spiegel"! Geben wir das Ding an sich, das Wesen; denn nur dann kann eine Dichtung sein, was sie soll: ein Mittel zu er=greifen, zu erschüttern. „Ein Gedicht bestehe nicht, sondern wühle um — das ist seine ganze Schönheit". (Rudolf Leonhard) Es rühre nicht — es rühre auf! Ein Erschütterer sei der Dichter, ein Umwühler, ein Aufrührer; er sei all das, was eine rein „künstlerische" Weltanschauung ihm zu sein verbot: er sei Bekenner, Redner, Aufrufer im Streit von der Tribüne! Sei er es nun als er=zürnter Prophet:

Die jungen Menschen und ihre Welt

Wühlt um! Erschüttert!

Komm Sintflut der Seele, Schmerz, endloser Strahl!
Zertrümmre die Pfähle, den Damm und das Tal!
Brich aus Eisenkehle! Dröhne du Stimme von Stahl!

Werfel: Revolutionsaufruf

Blödes Verschweinen! Behaglicher Sinn,
Geh mir mit deinem toten Ich hin!
Ach nur das Weinen reißt uns zum Reinen hin.

Laß nur die Mächte treten den Nacken dir,
Stemmt auch das Schlechte zahllose Schlacken dir,
Sieh das Gerechte, feurig fährt aus den Schlacken dir.

Wachsend erkenne das Vermaledeit!
Brüllend verbrenne im Wasser und Feuer=Leid!
Renne renne renne gegen die alte, die elende Zeit!!

Oder sei er es als politischer Agitator:

Dichter und Politiker. Aus: J. R. Becher, Vorbereitung

Der Dichter meidet strahlende Akkorde.
Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reizt das Volk auf mit gehackten Sätzen!

*

Ich lerne. Ich bereite vor. Ich übe mich.
Wie arbeite ich — hah leidenschaftlichst! —
Gegen mein noch unplastisches Gesicht —:
Falten spanne ich.
Die Neue Welt
(— eine solche: die alte, die mystische, die Welt der Qual austilgend —)
Zeichne ich, möglichst korrekt, darin ein.
Eine besonnte, eine äußerst gegliederte, eine g e s c h l i f f e n e Landschaft schwebt mir vor,
Eine Insel glückseliger Menschheit.
Dazu bedarf es viel. (Das weiß er auch längst sehr wohl.)

O Trinität des Werks: Erlebnis Formulierung Tat.

Ich lerne. Bereite vor. Ich übe mich.

... bald werden sich die Sturzwellen meiner Sätze zu einer unerhörten Figur verfügen. Reden. Manifeste. Parlament. Das sprühende politische Schauspiel. Der Experimental=roman.

Gesänge von Tribünen herab vorzutragen.

Menschheit! Freiheit! Liebe!

Die jungen Menschen und ihre Welt

Der neue, der Heilige Staat
Sei gepredigt, dem Blut der Völker, Blut von ihrem Blut, eingeimpft.
Restlos sei er gestaltet.
Paradies setzt ein.
— Laßt uns die Schlagwetter-Atmosphäre verbreiten! —
Lernt! Vorbereitet! Übt euch!

Mißtrauen gegen das Wort

Aber ihr wollt diese sich überschlagenden Stimmen von Empörern außerhalb der Kunst stellen? Nun denn: doch wohl nur außerhalb einer Kunst in eurem Sinne! Nicht aber außerhalb der Kunst, der Dichtung, deren Vorbereiter wir Jungen sein wollen. Vorbereiter wollen wir sein einer Kunst, die mißtrauisch ist gegen die Sprache des Tages:

Reine Empfängnis! Weh mir! Der heilige Geist wird geboren,
Und ihn bringt eine Hure, euere Sprache, zur Welt.

Mißtrauisch wollen wir sein gegen das „schöne" Wort, weil es „Beschwindelung" ist, mißtrauisch gegen das Wort überhaupt, das „die Dinge verstellt", den Weg zu Gott versperrt („Ich kann nicht zu Gott durch Wort, fort aus dem Wort"), mißtrauisch gegen alles Sprechen, alles Sagen (Ach, was wir sagen, lügt schon, weil es spricht):

Werfel: Lied

Ach, es ist nicht gut zu sagen,
Denn wer sagt, versagt.
Könnten wir den Schwall ertragen,
Wär er Baum, der ragt.

Alle Wesen — Augenabend —
Kommen wie die Hirschkuh trabend,
Lehnen zart das Innig-Scheue
Ihres Haupts an unsre Atemtreue.

Aber wir, ein schwarzer Samen,
Lügner, die zu Worte kamen,
Tatlos Tauscher, Tuer, Täter,
Weltzernenner, Waldverräter,
Morden Gott und uns mit Namen Namen.

Eigentümlichkeiten der Sprache

Vorbereiter wollen wir sein einer Kunst, die asketisch das Fleisch und Fülle gebende Beiwort haßt, die Sprache womöglich beschränkt auf Hauptwort und Zeitwort, das Zeitwort liebt, weil es Bewegung ist, das Zeitwort selbst in der Nennform bevorzugt, gern verdichtet, darum den Artikel kappt:

Wilh. Klemm: Aus „Sehnsucht"

O Herr, vereinfache meine Worte,
Laß Kürze mein Geheimnis sein.
Gib mir die weise Verlangsamung.
Wieviel kann beschlossen sein in drei Silben!

Verkürze, dränge, reiße zusammen! Laß Schöpfungen entstehen wie in der malenden und bildenden Schwesterkunst. Sieh, wie Archipenko einen Menschen „aus Bergen" baut, ein Gesicht „aus schreckhaften Abgründen"! Sieh, wie Franz Marc durch die letzte Vereinfachung die Tiefe aufschließt, das Wesen von Stein und Pflanze, das Wesen vor allem der Kreatur erschließt, die du Tier nennst, die aber etwas anderes ist: menschenverwandtes Seelenbild, menschenverwandtes Sinnbild aller Kräfte der Erde und des Himmels, derer, die in Stille wirken — man betrachte seine Rehe, seinen weißen Stier — und derer, die im Sturme kommen — man erkenne die dämonische Seele, die aus seinem Tiger, seinen Wölfen brennt! Aus dem Bilde der Welt mündet so alles in den Sinn der Welt.

Franz Marc, Die Wölfe
aus: Herwarth Walden, Einblick in Kunst
Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" in Berlin

„Dasselbe unbewußt waltende Gesetz, das ausscheidet, ... reißt die Struktur der Schreibenden zusammen. Horch, was für ein anderes geistiges Gebilde entsteht!

„Die Sätze liegen im Rhythmus anders gefaltet als gewohnt. Sie unterstehen der gleichen Absicht, demselben Strom des Geistes, der nur das Eigentliche gibt. Melodik und Biegung beherrscht sie. Doch nicht zum Selbstzweck. Die Sätze dienen in großer Kette hängend dem Geist, der sie formt. Aus Edschmid, Über den dichterischen Expressionismus

Sie kennen nur seinen Weg, sein Ziel, seinen Sinn. Sie binden Spitze an Spitze, sie schnellen ineinander, nicht mehr verbunden durch Puffer logischer Überleitung, nicht mehr durch den federnden äußerlichen Kitt der Psychologie. Ihre Elastizität liegt in ihnen selbst.

Auch das Wort erhält andere Gewalt. Das beschreibende, das umschürfende hört auf. Dafür ist kein Platz mehr. Es wird Pfeil. Trifft in das Innere des Gegenstandes und wird von ihm beseelt. Es wird kristallisch das eigentliche Bild des Dinges.

Dann fallen die Füllwörter.

Das Verbum dehnt sich und verschärft sich, angespannt so deutlich und eigentlich den Ausdruck zu fassen.

Das Adjektiv bekommt Verschmelzung mit dem Träger des Wortgedankens. Auch es darf nicht umschreiben. Es allein muß das Wesen am knappsten geben und nur das Wesen. Sonst nichts."

Zerschlagt das logische Sprachgefüge!

Am besten weg mit allem nur Logischen! „Alogische Bomben unterminieren den traditionellen akademischen Satzbau, die bürgerliche Spracharchitektur". (J. R. Becher.) Auch Sprache muß wieder einmal Chaos werden, ehe sie Kosmos werden kann. Lernt von den Malern, lernt vom Kubisten Picasso! „Seine Bilder sagen, daß Macht nichts ist, und daß man ohne Macht, ohne Mittel, ohne Realität — allein aus dem Geiste — ungeheure Reiche verwirklichen kann". (Rubiner.) Zerschlagt die Grammatik, die die Sprache hemmt! Und so heißt

es daher im „Jungen Deutschland" (1918 S. 147f. in einem Aufsatz von Oswald Pander):

Die neue Sprache

„Als wachsendes Wissen Welt in Schubfächer zwängte, Bewegtes im Geist hemmte, Farbiges schwarz-weiß sah, Heißfließendes kühl erstarren hieß, ward Sprache mechanisiert, schablonisiert. Erinnerungsschälle für den jungen Löwen, für den alten Löwen, für den kämpfenden Löwen, den fressenden Löwen, den brüllenden Löwen, den schlafenden Löwen, den zeugenden Löwen, den verendenden Löwen schmolzen in westlichen Sprachen zum einen Wort: Löwe, als Begriff, Abstraktionshülse. Begriff hat die Nabelschnur des Erlebens abgerissen. Worte sind aus tönendem Erleben leise Zeichen und stumme blasse Bilder für kärglich Gedachtes geworden, — Evolution der Sprache!

Heute lesen wir: ‚Durch B wird der scheinbare Widerspruch zwischen A und C aufgehoben.' Mosaikbild der Begriffe, Mustervorlage aus der Denksprache. Wo ist Anschauung darin, Erleben? Schien je ein Spruch, ward je gehoben? Sprache liegt so in Begriffen versteint. Grammatik ist zweite Folge, zweites Zeugnis des Erstarrens. Psychologische Funktion der Grammatik: Bequemlichkeit fertiger Denkformen für unfertig Gedachtes. Fertige Denkformen machen das Krumme gerade, das Vielfache einfach, geben dem Gestaltlosen Gestalt. Und der Dumme spricht gelehrt, — Evolution der Sprache!

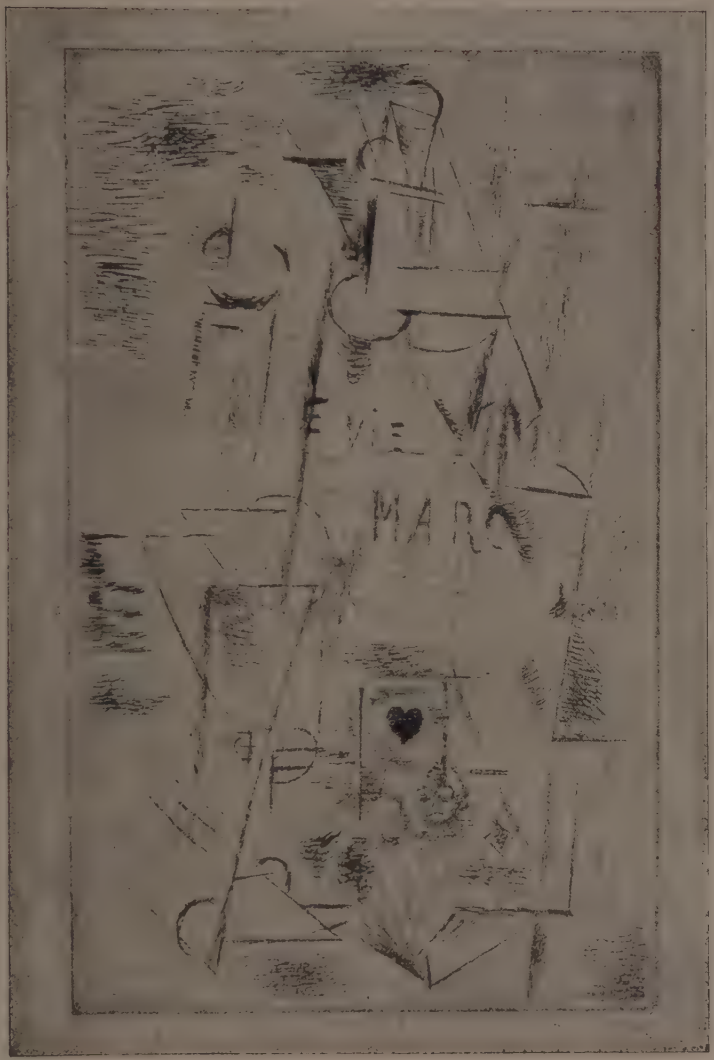
Kunstgriff des Taschenspielers Grammatik klappt Wesens Fülle in zwei hohle Hälften auf: Ding und Tun. Cogito, ergo sum. Descartes enträtselt den alten Sprachmythus, entdeckt, beweist das Ich. Doch in der Philosophie der Sprache hatte es sich schon bewiesen und mehr als bewiesen: behauptet. Man widerlegt Descartes. Stellt den Satz an den Pranger, als Pleonasmus, Tautologie, in der Voraussetzung versteckte Behauptung (Taschenspieler-Grammatik!) Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Nicht widerlegt, nicht gestäupt wird Demagoge Grammatik. Der macht noch heute in uralten Formen denken: Subjekt, Prädikat, in den Formen der Wilden, die vom Donnern auf den Donnerer schließen. Sprache, naivste Kausalsucht, hat Jahrtausende verschlafen, ein Dornröschen, ein Donnerkeil aus Götterzeiten. Ist durch Wissenschaft unwissenschaftlich, durch Umgang unumgänglich, durch Begriffe unbegreiflich geworden — Evolution der Sprache!

Expressionismus brachte ihr: Revolution. Beweis: jedes radikal expressionistische Gedicht, das in der bunten Ecke der Zeitungen auf den Scheiterhaufen öffentlicher Lächerlichkeit gezerrt wird: seht! kein Subjekt, kein Objekt, kein Prädikat, keine Deklination, keine Konjugation, keine Grammatik und, ach! keine Logik; wir verstehen das nicht, es hat keinen Verstand!

Verständige Sprache, Verstandessprache setzt eine ruhende, erstarrte Welt, eine übersichtliche Mosaik voraus, die bloß abzubilden ist in Begriffen und ihrer logischen Verknüpfung. Aber Welt ist nicht starr, sondern fließt. Erlebnisse sind durchaus vieldeutig. Begriff erdrosselt Schauen und Wollen im Schraubstock; die Leiche heißt Klischee. Welt ist nicht logisch, ist nicht bloß logisch, ist alogisch, überlogisch. Sprache, Gedicht, Musik wollen wie Welt nicht durch Verstand aufgenommen sein, der, Narziß, nur eigenes Spiegelbild schaut. Will Sprache tönende Welt auffangen und weitertönen, wird sie nicht Nebel in Netzen fischen.

Neuem Menschen genügt nicht alte Voraussetzung: Erkennbarkeit der Welt. Ihm geht es um mehr und weniger als Erkennen: er bemächtigt sich der Welt. Durch Wollen, Schauen, Formen. Wie der Urmensch bemächtigt er sich der tönenden Welt in Tönen. Die Irrgänge sprachlicher Evolution liegen hinter ihm. Die Sophismen der Grammatik belächelt er. Das grobmaschige Netz der Logik verwirft er, ohne es übrigens zu zerreißen. Die versteinten Denkformen überläßt er dem Verwittern. Und schafft: Sprache.

Die neue Sprache ist noch nicht da, aber sie ist auf dem Wege. Sie wird Musik und Gebärde sein, vielleicht einmal Tanz und Weissagung. All das ist nicht etwa eine neue, wahnwitzige Erfindung. Lesen wir Herder, Ursprung der Sprache: ‚Aber wie hat eine Sprache ganz ohne Grammatik sein können? Ein bloßer Zusammenfluß von Bildern und Empfindungen, ohne Zusammenhang und Bestimmung? Für beide war gesorgt. Es war lebendige Sprache. Da gab die große Einstimmung der Gebärden gleichsam den Takt und



Pablo Picasso
Radierung

Zu S. 353

Aus Herwarth Walden, „Einblick in Kunst"

Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" in Berlin

die Sphäre, wohin das, was man sprach, gehörte, und der große Reichtum der Bestimmungen ersetzte die Kunst der Grammatik.' Poesie ist älter als Prosa. Gesang älter als Sprache. Gebärde älter als Gesang.

Expressionismus will dem Erleben abgestorbene Sprache aus Erleben neu gebären. Expressionismus ist nicht wilder Ausbruch des Ich. Expressionismus drückt der Welt das Gesicht des Menschen auf."

Stellung der Jugend gegenüber der künstlerischen Vergangenheit

Drückt aber Expressionismus der Welt das Gesicht des Menschen auf, dann ist mit dieser Annahme die Stellung gekennzeichnet, die die Jugend der künstlerischen Vergangenheit gegenüber einnimmt. So sehr sie sich nämlich als Anfang fühlt, immer wieder den Adamsgedanken, Anfang zu sein, betont, so weiß sie doch, irgendwie ist „alles, was folgt, verpflichtet dem, was vorausging", und Expressionismus in diesem Sinne war immer Sehnsuchtsausdruck Einzelner, öfter schon ganzer Zeiten und Völker; immer schon da, wo Seele oder Geist inbrünstig überschäumte oder aufschrie. Ist noch nötig zu sagen, wem diese Jugend sich geist- oder seelenverwandt fühlt? Sie fühlt sich verwandt jeder gotischen Zeit, dem Mittelalter, das in Wolframs „Parzival" oder in Dantes „Göttlicher Komödie", in den Domen oder den Schriften der Mystiker um Gott rang, das im jungen Luther sich auflehnte, in dem Gekreuzigten Grünewalds mit überdeutlichen einfachen Gebärden zum Himmel schrie! Sie ist innig zugetan dem jungen Goethe und seiner Schar, innig zugetan besonders dem letzten Stürmer und Dränger Friedrich Schiller, dem Tat- und Willenmenschen, der die Natur einer Idee unterwarf, dem Schöpfer des Posa, dieses „Herzogs der Literaten" und verantwortlichen Ritters vom Geist! Sie ist Freund jeder Romantik von den Schlegels bis zu Bettina — dunkel spüren die Jungen, daß auch sie nichts sind als eine neue Ausdrucksart der unsterblichen romantischen Bewegung —! Sie lieben Hölderlin, den vom Schicksal gezeichneten Dichter des Hyperion, lieben Kleist, den Propheten des Gefühls, der wie nur je ein Expressionist immer auf den Knien seines Herzens gelegen hatte und (in dem „Brief eines Dichters an einen anderen") Worte gebraucht, die in jedem Aufruf eines jungen Dichters von heute stehen könnten. („Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch Dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt. Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Gröberem, Körperlichem, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede. Sprache, Rhythmus, Wohlklang u. s. w., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.") Diese Jugend fühlt sich verbunden allen Dämonischen, verbunden E. T. A. Hoffmann, Grabbe, Büchner. Verbunden Nietzsche, dem Dionysischen, dem Künder von amor fati. Verbunden, um einige Ausländer zu nennen, Balzac, Tolstoi, Dostojewski, Strindberg, Whitman. Verbunden, nochmals betont, allen Menschen, in denen Seele oder Geist inbrünstig Expressionismus Sätze geformt hatte, die man als expressionistisch empfand, der über die Beziehung zwischen Leben und Kunst Äußerungen getan, die manche

expressionistische spätere Erklärung vorwegnahm; verbunden Frank Wedekind und Karl Kraus, zwei Verächtern und Richtern der bürgerlichen Welt. Verbunden, nochmals betont, allen Menschen, in denen Seele oder Geist inbrünstig überschäumte oder aufschrie. Die jungen Menschen und ihre Welt

Seele oder Geist! Je nachdem sich ein junger Dichter zu der einen oder zu dem andern bekennt, gehört er in eine der beiden Hauptgruppen, in die sich, jedem Blicke leicht erkennbar, die Jungen scheiden: zu den Beschaulichen oder den Tätigen, zu den Dichtern oder den Politikern.

Zweites Kapitel

Richtungen

Man hat sich gewöhnt, unter Expressionismus einen Sammelbegriff für alle die jungen Kräfte zu verstehen, die zwischen 1910 und 1920 sich durchzusetzen suchten. In Wirklichkeit ist das Wort zunächst nur Ausdruck eines künstlerischen Stilwillens. Schon 1901 gebraucht es der französische Maler Julien-Auguste Hervé für einen Zyklus seiner Bilder. Matisse wendet es oft an; der Kritiker des Gil Blas, de Vaurcelles, macht die Öffentlichkeit in Frankreich mit dem Worte bekannt. Es ist nicht unmöglich, daß das neue Schlagwort zugleich auch in andern Ländern auftauchte; forderte doch das Losungswort der jüngsten Vergangenheit, Impressionismus, zu der Gegenlosung Expressionismus geradezu heraus. Wie denn auch Däubler erzählt, Paul Cassirer habe es „einmal im Wortgefecht hingeworfen. Es heißt, man habe bei einer Jurysitzung der Berliner Secession, wahrscheinlich vor einem Bild von Pechstein, gefragt: Ist das noch Impressionismus? Worauf die Antwort: Nein, aber Expressionismus!" Wie dem auch sei, die wir heute kurz als Expressionisten bezeichnen, nannten sich einst nicht so oder wollten nur sich so genannt wissen, nicht aber die Nebengruppe im eigenen Lager, nannten sich Neopathetiker — lange schon, ehe Hans Ehrenbaum-Degele, Robert R. Schmidt und Paul Zech seit 1913 die lyrische Zeitschrift „Das neue Pathos" herausgaben —, nannten sich Abstrakte, Aeternisten, Futuristen, Aktivisten, Sturmkünstler. Aber alle diese Richtungen lassen sich in zwei Hauptrichtungen einordnen: in die Expressionisten im engeren Sinne und die Aktivisten, in die, denen das Kunstwerk bei aller Einfügung der Kunst in die Aufgaben des Lebens einen Sonderwert behält, und die, denen das Werk nur ein Mittel des Wirkens ist, das zu jeder Zeit mit einem wirksameren zu vertauschen wäre. Hier Politikgläubige, dort Kunstgläubige, hier mehr Tätige, dort mehr Beschauliche, hier Dichter, dort solche, denen das Wort „Literat" das schönste Ehrenwort ist. Der Sammelbegriff Expressionismus

Verlagszeichen von Paul Cassirer, Berlin

gezeichnet von Max Slevogt

Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST

III. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 40

INHALT: Max Oppenheimer: Der Lyriker Alfred Lichtenstein (Titelbild) / Franz Blei: Blatt aus meinem Tagebuch / Franz Pfemfert: Massenstreik-Unsinn / Ludwig Rubiner: Manuskripte / Oskar Kanehl: Im Zeitgarten zu Breslau / D. Wensickendorf: Aus dem Leben Voltaires / Alfred Lichtenstein: Selbstkritik; 8 Gedichte // Henriette Hardenberg: Verse / Sylvester von Babenhausen: Ueber die Ehe / Glossen

VERLAG / DIE AKTION / BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 30 PFG.

Mit Genehmigung des Verlages

NACH ZEHN KAMPFJAHREN FÜR

Die Aktion

VON GENOSSEN / FREUNDEN / MITARBEITERN

Felixmüller — *Widmungsblatt für Frans Pfemfert*

INHALT DIESES HEFTES: Beiträge von Felixmüller, Richter-Berlin, Max Dortu, Max Herrmann-Neisse, Victor Fraenkl, Julius Moses, Georg Davidsohn, Paul Robien, Albert Ehrenstein, Oskar Kanehl, Wilhelm Stolzenburg, Wilhelm Klemm, Ernst Blaß, Hilde Stieler, Erich Mühsam, Otto Rühle, Grete Rühle, Carl Sternheim, Heinrich Stadelmann-Dresden, Tobias Sternberg-Wien, Ludwig Kassak — Josef Kalmer und Georg Tappert.

XI. 7/8. Mit Genehmigung des Verlages

1. Aktivismus

Was Aktivismus ist, läßt sich am Denken und Wirken dreier Führer dieser Bewegung klären: an dem Franz Pfemferts, des Herausgebers der Wochenschrift „Die Aktion", an dem Kurt Hillers, des Herausgebers der Jahrbücher für geistige Politik „Das Ziel", und an dem Ludwig Rubiners, des Verfassers des Buches „Der Mensch in der Mitte", des Dichters der Hymnen: „Das ewige Licht" und des Dramas „Die Gewaltlosen".

Franz Pfemfert

Von diesen drei Führern ist der älteste, Franz Pfemfert (geb. 1879 in Lötzen), zunächst Kulturpolitiker: eine jener seltenen Persönlichkeiten, vor denen auch der Gegner Achtung haben muß. Selbstlos, dem Glauben an eine Menschheitszukunft treu, in der die Grenzen zwischen Volk und Volk und im Volke zwischen Besitzenden und Besitzlosen, Herrschenden und Beherrschten gefallen sind, hat er 1910 nicht anders gedacht als 1914, 1914 nicht anders als 1920, ist er einer der wenigen Herausgeber einer Zeitschrift, die vor dem Kriege nicht anders schrieben und handelten als in ihm und nach ihm. In der Geschichte der politischen Entwicklung unseres Volkes hat er seinen Platz neben seinem Freunde Karl Liebknecht und seiner Freundin Rosa Luxemburg, ist er wie sie einer der Vorbereiter der Revolution, für die er die Vorkämpfer in der „Antinationalen Sozialisten-Partei Gruppe Deutschland" seit 1915 zusammengeschlossen hat. In der Geschichte der deutschen Literatur aber behauptet er

Die Aktion

seinen Platz als Herausgeber der Wochenschrift „Die Aktion", der für die Entwicklung des geistigen und künstlerischen Lebens seit 1910 bezeichnendsten Zeitschrift, der einzig und allein die später (1914) erschienenen und schon 1920 wieder eingegangenen „Weißen Blätter" an die Seite zu stellen sind. Als Franz Pfemfert 1910 die erste Nummer herausgab, faßte eine Note die Ab-

Programm

sichten und Ziele knapp so zusammen: „‚Die Aktion' tritt, ohne sich auf den Boden einer bestimmten politischen Partei zu stellen, für die Idee der großen deutschen Linken ein. ‚Die Aktion' will den imposanten Gedanken einer ‚Organisation der Intelligenz' fördern und dem lange verpönten Wort Kulturkampf (in einem freilich nicht bloß kirchenpolitischen Sinne) wieder zu seinem alten Glanze verhelfen. In den Dingen der Kunst und der Literatur sucht ‚die Aktion' ein Gegengewicht zu bilden zu der traurigen Gewohnheit der pseudoliberalen Presse, neuere Regungen lediglich vom Geschäftsstandpunkt aus zu bewerten, also sie totzuschweigen. Bei vollkommener Unabhängigkeit von Rechts und Links ist ‚die Aktion' eine Tribüne, von der aus jede Persönlichkeit, die Sagenswertes zu sagen hat, ungehindert sprechen kann. ‚Die Aktion' hat den Ehrgeiz, ein Organ des ehrlichen Radikalismus zu sein." Sie hielt zunächst, was sie versprach. Kaum einer von den jungen Dichtern oder Wortführern der Jungen, die hier nicht wenigstens einmal zu Wort gekommen wären. Die Lyrik, sonst das Stiefkind der Zeitschriften, fand hier offenen breiten Raum, zumal während des Krieges, als „die Aktion", „als politisches Organ zu schweigen" verurteilt, sich ausschließlich der Aufgabe widmete, „ein Asyl zu sein

Dichterische Mitarbeiter

für internationale Literatur und Kunst". Schon der erste Jahrgang gibt mit Gedichten von Max Brod, Victor Hadwiger, Georg Heym, Ernst Blaß, Ernst Stadler, Jakob van Hoddis bezeichnende Proben frühexpressionistischer Lyrik. Der zweite vermittelt die Bekanntschaft mit Alfred Wolfenstein, Paul Boldt, Gottfried Benn, Emmy Hennings, Salomo Friedländer (Mynona); der dritte bringt bereits als Sonderhefte drei „lyrische Anthologien", außer einer „An-

„Der Rote Hahn"
Zeichnung von Conrad Felixmüller

Widmungsblatt für den „Roten Hahn"
von Otto Freundlich

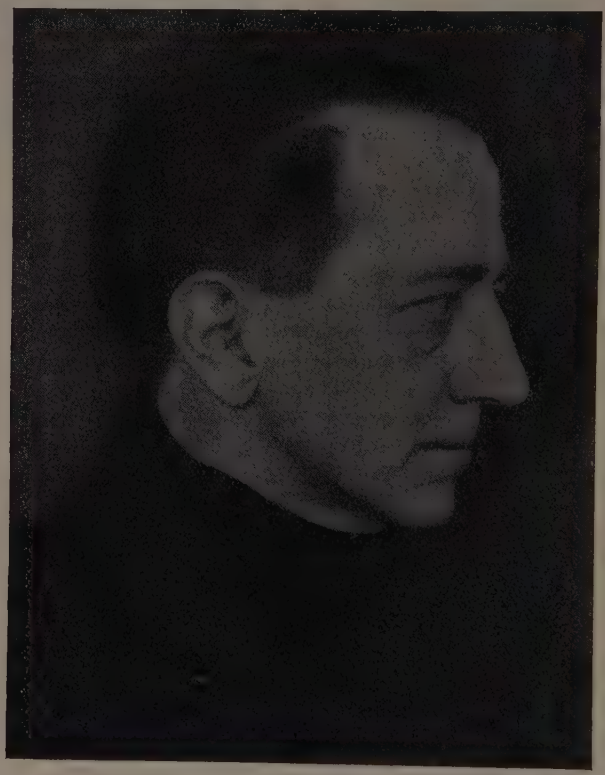
Verlag „Die Aktion" Berlin-Wilmersdorf

thologie" jüngster französischer Lyrik zwei Anthologien zeitgenössischer deutscher Kunst. Sie bringen — abgesehen von den bereits Genannten — lyrische Beiträge von Hans Baas, Ernst Balcke, Alexander Beßmertny, Max Herrmann (Neiße), E. F. Hoffmann, Rudolf Kayser, Alfred Kerr, Willy Küsters, Alfred Lichtenstein, Leo Matthias, Paul Mayer, Alfred Richard Meyer, Erich Mühsam, Richard Oehring, Erich Oesterheld, Anselm Ruest, René Schickele, Mario Spiro, Hellmuth Wetzel, Peter Scher, Hugo Ball, Ludwig Bäumer, Johannes R. Becher, Franz Blei, Friedrich Eisenlohr, Henriette Hardenberg, Walter Hasenclever, Hermann Hendrich, Oskar Kanehl, Gottfried Kölwel, Hans Luft, Fritz Mangold, Friedrich Mellinger, Heinrich Nowack, Arthur Sakheim, Ed Schmid (= Kasimir Edschmid), Leo Sternberg, Gustav Specht. Spätere Anthologien — bis 1915 noch weitere drei — fügen als neue Beiträger noch hinzu: Ernst Angel, Maximilian Brand, Janar Förste, Hugo Hing, Wilhelm Klemm, Hans Koch, Mimi Korschelt, Otto Erich Schmidt, Friedrich W. Wagner, Eugen Fischer, Hans Flesch von Brunningen, Paris von Gütersloh, W. G. Hertz, Hugo Kersten, Iwan Lassang, Hans Leybold, Käte März, Armin T. Wegner, Götz Salomon, Arthur Seehof, Kurt Striepe, Josef Treß, Kurd Adler, Uriel Birnbaum, Theodor Däubler, Walter Ferl, Kurt Finkenstein, Rudolf Fuchs, Manfred Georg, Martin Gumpert, Hanns Johst, Hermann Kasack, Edlef Köppen, Paul Kraft, Erna Kröner, Herbert Kühn, Else Lasker-Schüler, Ernst Neumann, Karl Otten, Otto Pick, Hermann Plagge, Max Pulver, Walter

Aktivismus Pfemferts Aktion

Rheiner, Heinrich Schaefer, Anton Schnack, Robert Schnitzer, Otto Steinicke, Alfred Vagts, Franz Werfel. An die Stelle dieser Hefte treten von 1916 an Sonderhefte, die jedesmal der Kunst nur eines gewidmet sind (so haben hier in der Zeitschrift Theodor Däubler, Paul Adler, Franz Werfel, Ludwig Rubiner, Albert Ehrenstein, Alfred Wolfenstein, Karl Otten, Iwan Goll ihre Sonderwürdigung erfahren), treten die Bände der „Aktions-Lyrik", eingeleitet durch die „Antikriegs-Anthologie 1914 bis 1916", fortgesetzt durch eine Anthologie „Jüngste tschechische Lyrik", die gesammelte Lyrik Gottfried Benns „Fleisch",

Aktions-Lyrik



Franz Pfemfert
Herausgeber der Zeitschrift „Die Aktion"

Phot. von Thea Sternheim-Bauer (Waldhof) 1924

Wilhelm Klemms „Verse" u. a., treten endlich einige Veröffentlichungen aus der Reihe „Der rote Hahn", wie etwa Karl Ottens „Die Erhebung des Herzens", und die Lyrik des Jakob van Hoddis „Weltende". Aber neben den lyrischen Beiträgen kommen epische und kritische nicht zu kurz. Grundsätzliches sagt Walter Serner im dritten Jahrgang über „Kunst und Gegenwart"; wie er tritt auch Carl Einstein für eine neue Stilkunst ein. Er erwartet von der Zukunft vor allem eine neue Kunst der Erzählung. Er verwirft jede Anekdote, jede Pointe, jeden Lyrismus als Koketterie. „Seien Sie versichert, mir sind Tristan und Isolde ganz egal — aber Gullivers Reisen bete ich an." Weg mit allem „Deskriptiven"! Beschreibung sei Ruhe. Aber das Wesen des Romans sei Bewegung,

Der rote Hahn

Franz Pfemfert

Bildnis (Original-Holzschnitt) von **Georg Tappert** aus „Die Aktion" XI, 7/8

Aktivismus Pfemferts Aktion

Ruhe in ihm sinnlos. Weg mit dem Romane im alten Sinne überhaupt, besonders dem, der von Geschlechtlichem handele. Natürlich, wer aus der Empfindung schaffe, der sei auf die Liebe und das Weib angewiesen. Enthaltsamkeit, Gott, Denken, alles Dinge, die nur mit einer gewissen Anstrengung zu erreichen seien, das seien würdigere Stoffe. „Ich ... schlage eine Literatur für differenzierte Junggesellen vor. — Denken ist eine Leidenschaft ersten Ranges, die von den Philosophen, der Schule, dem Militär, dem Staat, vor allem der Ehe, vergewaltigt, nur mühsam im Religiösen fortbesteht. Wer hätte nicht ein philosophisches System? — Wer aber weiß um die Menschen, die nicht anwandten, die Gedanken erfanden, an ihnen beteten, Tee tranken, rauchten, ja starben." Es ist das Programm, das sein zwischen 1906 bis 1909 geschriebener, in der „Aktion" veröffentlichter Roman „Bebuquin" zu erfüllen sucht; es ist das Programm zugleich der in einer andern Reihe von Aktionsbüchern zusammengeschlossenen „Aeternisten". „Das Absurde zur Tatsache machen! Kunst ist eine Technik, tatsächliche Bestände und Affekte zu erzeugen." Das wollen außer Carl Einsteins „Bebuquin" seine „Anmerkungen", die „Lesestücke" von Ferdinand Hardekopf, Franz Jungs Romane „Opferung" und „Sprung aus der Welt" und sein Drama „Saul", Gottfried Benns „Vermessungsdirigent" und Heinrich Schaefers „Gefangenschaft".

Weitere Beiträger der Aktion

Aber mit diesen Namen ist das Programm der Aktion noch nicht erschöpft. Man trifft allein bis 1916 — wieder von bisher Genannten abgesehen — von Älteren auf die Namen: Hermann Bahr, Georg Brandes, Richard Dehmel, Maximilian Harden, Heinrich Mann, Rolf Wolfgang Martens, Stanislaus Przybyszewski, Jakob Wassermann, Frank Wedekind, Arthur Holitscher, Siegfried Trebitsch, Heinrich Stadelmann, Paul Scheerbart, von Jüngeren noch auf Martin Beradt, Heinrich Lautensack, Grete Meisel-Heß, Robert Musil, von führenden Ausländern auf Strindberg — der zweite „Literarische Abend" der „Aktion" war ihm gewidmet —, auf Oskar Wilde, Chesterton, Gustave Flaubert, Stendhal, Mallarmé, Maeterlinck, Verhaeren, Frederik van Eeden, Charles Péguy, André Suarès, Henri Bergson, Paul Claudel, Francis Jammes und André Gide, auf d'Annunzio und Marinetti, auf Tschechow, Puschkin, Dostojewski und Krapotkin. Von bildenden Künstlern, einheimischen und fremden, sind durch Werke, zum Teil Originalholzschnitte, unter anderen vertreten: Delacroix, Daumier, Toulouse-Lautrec, Cézannes, André Derain, Matisse, Picasso, van Gogh, Marie Laurencin, Archipenko, Hodler, Soffici, Moriz Melzer, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Egon Schiele, Max Oppenheimer, Georg Tappert, Wilhelm Morgner, Hans Richter, Josef Eberz, Rudolf Großmann, Felix Müller und César Klein. Alles Namen, die die Unabhängigkeit von rechts und links bestätigen! Schade nur, daß die Zeitschrift seit 1918 sich in den Dienst einer Partei, der kommunistischen, gestellt hat, daß nun nicht mehr nur nach der Persönlichkeit gefragt wird, sondern zuerst danach, was eine Leistung für die proletarische Bewegung bedeutet. Wohin das führt, zeigt für die Dichtung der in der Sammlung „Der rote Hahn" erschienene Vortrag von Max Herrmann-Neiße „Die bürgerliche Literaturgeschichte und das Proletariat" (1922). Hier merkt ein mit Recht angesehener Lyriker gar nicht, wie er jeder Kunst, nicht zuletzt seiner eigenen, den Boden entzieht, sich selbst entleibt.

Künstlerische Mitarbeiter

Gibt diese Betrachtung über Pfemferts „Aktion" zunächst in der Hauptsache eine Übersicht über die jungen Kräfte, die mit einem Teile ihres Werkes oder dem ganzen irgendwie zu einer „tätigen" Kunst bewußt oder unbewußt

sich bekannten oder bekennen — viele von ihnen hat der Krieg genommen, viele sind verstummt, wie viele schon vergessen! —, so zwingt eine Würdigung Kurt Hillers und Ludwig Rubiners zugleich zu einer Darstellung des Gedankenkreises der „Aktivisten". Sie sind die eigentlichen Führer der Bewegung, die Schöpfer des Wortes Aktivismus und seine nimmermüden Deuter, Erläuterer, Erfüller mit Hirn und Herz, Blut und Geist.

Aktivismus Pfemferts Aktion

Wenn überhaupt jemand in der Geschichte der neuesten literarischen Bewegung, die an Sondergängern viel reicher ist als die der Jahrzehnte vorher, eine Rolle gespielt hat, vergleichbar der Michael Georg Conrads, der Brüder Hart, Leo Bergs, Otto Brahms im Zeitalter des Naturalismus, so ist es Kurt Hiller (geb. 1885 in Berlin). Einem bitterbösen, wohl einseitigen Bilde, das Franz Pfemfert einmal von dem ehemaligen Mitarbeiter an der „Aktion" entworfen hat, kann man entnehmen, daß Hiller in ganz jungen Jahren dichterischer Ehrgeiz erfüllte. Aber aus dem Lyriker wird bald ein Aphoristiker, ein Nachfahre Nietzsches in der Liebhaberei für messerscharfe Formulierungen, knappe Ausdrucksweise, sinnaufhellende Wortklangspiele. Nietzsche, Kerr, Simmel sind seine Vorbilder. Jungen Kräften ein Führer zu sein, ist ihm Lebensbedürfnis. Sammeln muß er und verbünden: früher junge Dichter im „Neuen Club" und „Neopathetischen Cabaret" (1909) und im „Gnu", in der lyrischen Sammlung „Der Kondor" (1912), später Aktivisten — 1915 prägt er das Wort Aktivismus — in den „Jahrbüchern für geistige Politik" „Das Ziel" (seit 1916) und in dem gleichnamigen „Bund zum Ziel". Der im „Kondor" ein *dichterisches* „Manifest" hatte geben wollen, eine „Dichter-Secession", mit lyrischen Gedichten von Ernst Blaß, Max Brod, Arthur Drey, S. Friedländer, Herbert Großberger, Ferdinand Hardekopf, Georg Heym, Arthur Kronfeld, Else Lasker-Schüler, Ludwig Rubiner, René Schickele, Franz Werfel, Paul Zech und mit eigenen „eine rigorose Sammlung radikaler Strophen", schreibt später ein *politisches* Manifest um das andere gegen Demokratie wie Reaktion oder geistverlassenen Marxismus, treibt „radikale Realisierungspolitik" für sein Ziel einer „Logokratie", das heißt „eines Weltbunds des Geistes", einer „tätigen Gemeinschaft geistig gerichteter Menschen, denen Geist kein Spiel der Erkenntnis oder des schönen Formens, sondern sittliche Aktivität bedeutet: eine Kraft, zutiefst nicht auf sich selber aus, vielmehr auf Umgestaltung des Gegebenen, auf Änderung der Welt". Nicht daß eine Kluft zwischen diesen Äußerungsformen wäre: ob Kurt Hiller tänzerisch leicht 1909 mit folgenden Worten die Berliner Studenten zum Besuche des „Neuen Clubs" auffordert:

Kurt Hiller

„Daß wir wirkende Wesen, Kräfte sind, ist unser Grundglaube", sagt Friedrich Nietzsche. — „Aber wenn der Mensch unter solchen Individuen lebt, die mit seiner Natur übereinstimmen, so wird eben dadurch seine Produktivität gefördert oder ausgebrütet werden", sagt Spinoza. — „Wir leben in einer Zeit, die zu viel arbeitet und zu wenig erzogen ist, in einer Zeit, wo die Leute vor Fleiß blödsinnig werden", sagt Oskar Wilde. — „In der jetzigen Zeit soll niemand schweigen oder nachgeben; man muß reden und sich rühren, nicht um zu überwinden, sondern sich auf seinem Posten zu erhalten", hat Wolfgang von Goethe gesagt. — „Welche Kurzweil bereitet uns denn das Leben, wenn wir es nicht ernst nehmen?" sagt Wedekind. — „Merkt auf, merkt auf! die Zeit ist sonderbar", sagt Hugo von Hofmannsthal. —

oder ob er die zwei Bände seiner „Zeit- und Streitschrift" „Die Weisheit der Langenweile" (1913) herausgibt, es ist in leichterem Gewande der gleiche Geist, der die Manifeste des Aktivisten geschrieben: „Ein deutsches Herrenhaus" (1918),

„Geist werde Herr" (1920), „Logokratie" oder „Ein Weltbund des Geistes" (1921), „Der Aufbruch zum Paradies" (1922).

Der Aufbruch zum Paradies

In den Gedankenkreis des Aktivismus führt am besten dies letzte Werk ein. Wer im Banne gewohnter Anschauungen zunächst Hillers Schlagwort „Aktivismus" hört, mag stutzen. Eine Weltanschauung, die Pazifismus predigt, kriegerischen, im alten Sinne heroischen Entscheidungen ausweicht, die soll aktiv sein?! Tätig Menschen, die schreiben, reden, wo andere bluten?! Tätig der Worte machende politisierende Literat?! Der erste Teil der Aphorismensammlung „Der Aufbruch zum Paradies" gibt darauf Antwort.

Erster Teil: Literat und Tat

„Literat und Tat" ist er überschrieben. Was sind, fragt Hiller zurück, „alle Religionsstifter, Propheten, Philosophen, Parteiengründer, Staatsdestruktoren und -schöpfer, was sind die großen Ketzer und Gesetzgebenden anderes gewesen als ‚politisierende Literaten'? Ihr Ziel war Änderung im Raum; ihr Weg: das Wort". „Die Tat braucht kein Ding, keinen Klotz hervorzubringen; das Sichtbare ist oft nicht Tat, sondern Missetat. Lehre genügt nicht; aber häufig sind Worte die Tat. Der große Aktive von Nazareth — schuf er eine Symphonie? eine Bildsäule? einen Dom? eine Siedelung? einen Staat? Schuf er irgendein ‚Ding' und ‚Gebild'? — Worte sprach er; und selbst seine Wunder waren Worte, aus unerhörter Liebe und unermessener Kraft. Wer eine Gesinnung, die sich in der lebendigen Dreidimensionalität der Sozialwelt zu verwirklichen trachtet, verspottet, weil sie dabei zuwenig Handgreifliches veranstalte, zuwenig Abgezirktes herausstelle, zuwenig Körperlein, zuwenig Weltlein, zuwenig ‚Gebilde' abwerfe, der beweist damit nur sein unaustilgbares Heidentum, seine Gegenstandsverfallenheit, seine Unfähigkeit, an einen Gott zu glauben, der nicht das Auge als Götze ergötzt." Wiederhole dir immer: „Das psychologische Zeitalter ist vorüber, und das politische begann. Wir werden nicht musisch sein, wir werden moralisch sein; nicht betrachten, sondern bewirken; Redner, Lehrer, Aufklärer, Aufwiegler, Bündegründer, Gesetzgeber, Priester, Religionsstifter werden wir sein, wir werden Literaten sein. Untätiger Tiefsinn sank im Kurse; er sinke weiter; Geist ist Ziel. Man schimpfe uns fortan nicht mehr ‚Intellektuelle'; Willentliche wollen wir heißen." Darum: „Sag kein Wort gegen das Schreiben! Schreiben ist nichts als Sagen — auf eine Art, daß viele es hören, daß sie es auf große Entfernungen hin hören ... und möglichenfalls auch auf große Zeitentfernungen hin." „Es gibt zweierlei: zu den Ereignissen Worte machen und durch Worte Ereignisse machen; Reportage und Prophetie; nichts Drittes." Fall deshalb „nicht auf das Schimpfwort ‚Litterat' hinein, mein Freund; allen Rückwärtsern, und namentlich den verstohlenen Rückwärtsern, dient er als Waffe. Litterat — das ist ja doch weiter nichts als der Mann, der aus Leidenschaft formuliert, was andere dumpf im Herzen tragen". Dies aber will der Literat, der Geistige, das heißt der, der sich verantwortlich fühlt —: die Welt ändern. Er weiß, diese Welt ist weder gut noch schlecht. Beide haben sie unrecht, der Optimismus wie der Pessimismus; „und zutreffend bleibt allein der Meliorismus — die Lehre, nein, nicht die Lehre, sondern der Vorsatz: die Welt besser zu machen, als sie ist". Er redet nicht vom Sinn der Welt, er gibt ihr einen, froh darüber, daß sie heute noch keinen hat. Er redet nicht vom Wert des Lebens, es hat keinen, erst sein „Wille gibt ihm einen". Er „treibt nicht Geschichte", er „macht Geschichte"! Als Philosoph ist er ein „Sollphilosoph". Was kümmert ihn Erkenntnistheorie? Was Kritizismus? Die lähmen nur. Ihm, „als Aufheller, Entbarbarisierer, Befreier, Welt-vorwärtstreiber", „ist der Gegenstand der

Kurt Hiller

Photographie
Bruno Kroll
Berlin

Erfahrung, das Seiende, als Problem so reizlos wie nur etwas; er läßt es aus Prinzip un-bedacht; es sei denn, daß er sich seiner bemächtigen muß... um des Seinsollenden willen". Was kümmern ihn Ursprünge! Aufs Ziel ist er gerichtet. „Nicht grundsätzlich unter der Kategorie von Ursache und Wirkung denken!, sondern grundsätzlich unter der Kategorie von Mittel und Zweck denken! Nicht Forscher — Forderer sein! Nicht erklären — bewirken! Nicht hinab in die Erde graben — hinauf in den Himmel bauen! Was schert uns die Endursache? Uns lockt das Endziel! Der Schlußpunkt unseres geistigen Bemühens: keine natürliche Schöpfungsgeschichte, sondern: Erde ein Eden." Darum seine Frage aller Fragen: „Was ist zu tun, um von dieser Kugel die Qual zu kehren, um Unheil (abstellbares) auf diesem Stern in Heil zu verwandeln, um das verlorene Paradies unsern Nachfahren wiederzugewinnen — was ist da zu tun?" Um die Welt zu ändern, dazu gehört Helligkeit und Klarheit. „Ratio!" — so ist der zweite Teil des Buches überschrieben — Vernunft! Man verwechsle sie nicht mit Verstand. Der Vorwurf „Kühler Verstandesmensch! Rechner! Philister! Leidenschafts- und Rauschloser! Nutzlos abrollendes Räderwerk!" trifft den Rationalisten nicht. „Verstand erklärt... und gibt Gesetze des Seienden; Ratio wertet... und gibt Gesetze des Seinsollenden. Verstand orientiert im Vorhandenen; Ratio reguliert das Vorhandene. Verstand erzeugt nur Begriffe; Ratio obendrein Ideen. Verstand ist eine Art verfeinerten Selbsterhaltungstriebes; Ratio reicht über die Grenzen des natürlichen Ichs weit hinaus. Verstand besitzen auch Tiere; Ratio ist das, was den Menschen über das Tier erhebt." Ebensowenig trifft den Rationalisten — wie schon angeführt — der Vorwurf „Intellektualist". „Der Intellektualismus deskribiert; er löst das Universum in Kausalität auf... und muß, als Relativismus, den Bankerott aller Normation erklären (— der Kritizismus oder ‚kritische Objektivismus' ist bloß die naive Vorform

Zweiter Teil: Ratio

Aktivismus
Kurt Hiller

des Relativismus). Der Rationalismus postuliert; er setzt Ziele und strengt sich, als Aktivismus, sie zu verwirklichen, an. Der Intellektualismus versteht nur den unfreien Willen; im Rationalismus erlebt sich der Wille als frei." Man setze Vernunft nicht herab gegen „Offenbarung" und „Schau" und „Ekstase"! „Ein besseres Organ der Erkenntnis als die Vernunft ist dem Erdbewohner nicht gegeben. Jenes vage, aller Kontrolle entschlüpfende Denk-Fühlen, das, in regelmäßigen Abständen der Geistesgeschichte, sich unter wechselnder Marke (die jüngste ‚Irrationalismus') immer wieder als eine Methode der Annäherung ans Absolutum preist, die ‚tiefer' sei als das Denken, bedeutet in Wahrheit nur schlechteres Denken (genau: einen psychologischen Vor-Zustand von Denken); was nämlich die Reflexion uns einmal geraubt, kann keine Ekstase wiederbringen." „‚Offenbarung' (‚Schau') als oberstes Kriterium der Wahrheit stürzt uns in vollkommenen Subjektivismus. Man kann möglicherweise eine Forderung nach kontrollierbarer Wahrheit verwerfen und den Begriff der Wahrheit überhaupt; man kann aber nicht ‚Offenbarung', diese bloße Erlebnistatsache, zum Erkenntnis- und Beweisgrund der Wahrheit stempeln". „Rationalismus schließt die Ekstase nicht aus; nein, er bedarf ihrer. Die Ekstase ist der Motor, der die Maschinerie der praktischen Vernunft in Gang setzt; der sie in Gang hält; ihr Herz. Nur der Motor für sich bedeutet nichts; er bereichert die Welt um ein resultatloses Stampfen." Man spiele aber auch gegenüber der Vernunft nicht die Mystik und die Metaphysik aus! „Reiner Rationalismus ist reine Mystik. Der Intellektualist, der Nur-Empirische, der materialistische Monist, der Naturalist, auch der Skeptiker in ethicis und Pessimist lehrt die Ohnmacht des Vernunftwesens vor der Natur; Ratio bedeutet: die Verschwörung des Vernunftwesens wider die Natur (Verschwörung überall dort, wo die Natur ‚böse', das heißt dem vernünftigen Willen zuwider ist). Dieser Verschwörung Wurzel liegt nicht im Verstande... Das Prinzip jeder Wertlehre, das Prinzip jeder (nicht formalen, nicht tauben) Ethik, das Prinzip jeder Weltwollung muß mystisch sein. Der Mystizismus, gegen den wir einschreiten, ist der metaphysische und der des Ausdrucks." Darum ist aber der Rationalist, der Aktive nicht gegen Metaphysik. „Jede geistige Äußerung, die nicht ein Bewußtsein der unausweichlich metaphysischen Situation des Menschenherzens würde erkennen lassen, wäre nicht eigentlich geistig; Imperativitäten ohne Weltgefühl, ohne Rätselschwermut, die unhörbar-hörbar mitschwänge, trügen das Mal mangelnder Tiefe, mangelnder Menschlichkeit." Menschlichkeit aber ist die letzte Triebkraft des Aktivisten, der immer, „abermals und zum Auswendiglernen" diese Sätze einbläut: „Wir haben die Pflicht, den Jammer der Erde nicht länger zu dulden. Einsehen werden wir die Welt nie — und wenn selbst? Sie wiederholen — wen reizt das noch? Also verbessern wir sie! Dies ist, geht nur in euch..., dies ist, denkt nur innig und scharf darüber nach..., letzten Endes die einzig sinnvolle Aufgabe; es ist die einzige Möglichkeit, weiterzuleben." Geist also nicht um des Geistes willen! Dies wäre ein neuer „Lockpfiff des Teufels", der einst mit dem Worte L'art pour l'art „die Geister dem Geiste" entzog. Denn der Aktivist weiß: „Geist ist aus Not geboren, also ärmer als die Welt." „Nicht die Welt zu überwinden gilt es zum Geiste hin, sondern durch Geist die Welt so zu gestalten, daß sie Geist nicht mehr nötig hat." „Aufbruch" darum „zum Paradies" (so ist der letzte, dritte Teil — der titelgebende — überschrieben).

Dritter Teil: Aufbruch zum Paradies

Wohin wollen wir? Klipp und klar sei es ausgesprochen: Wir wollen, bei lebendigem Leibe, ins Paradies.

Das ist utopisch, doch nicht phantastisch. Nämlich das Paradies ist kein Garten Eden, es sieht eher aus wie eine schöne, ganz große Stadt. Aber es ist ein Ort, der allen seinen Bewohnern erlaubt, nichts denn vital zu sein; und zur Vitalität gehört mehr als das Animalische.

Das Paradies ist der Ort, an dem es jedem gut geht: in leiblicher, seelischer und Gott weiß welcher Beziehung. Über des Paradieses Insassen (die nicht Schemen noch Engel sind, sondern Menschen) herrscht das Glück der unbewußten Kreatur — ohne die Dumpfheit des Unbewußten.

Das Paradies kennt keine Armut, bloß Verschiedenheit der Bedürfnisse; keine Krankheit, bloß den Rhythmus des Turgor: ein zeugungsstarkes Ab und Auf zwischen Müdheit und Überschwang.

Im Paradies ist Feindschaft (weil die Herrlichkeit der Freundschaft ohne sie nicht möglich wäre), doch keine Niedertracht; Haß — um der Liebe willen —, doch keine Lüge. Nicht wüsten Krieg der Körper gibt es, wohl Kampf; nicht Arbeit, wohl Tätigkeit; nicht Dienst, wohl Werk.

Recht und Macht koinzidieren; so daß Macht als Einrichtung überflüssig wird. Der Wertbegriff, angewandt auf Menschen, ist aufgehoben; denn es reiht sich jeder gemäß seinem natürlichen Range dem heiligen Bau der Gemeinschaft von selber ein. Alle stehen auf ihrem Platz.

Das Paradies ist nicht arkadisch (obschon der Liebhaber auch Arkadisches in ihm findet); vielmehr zeigt es die fabelhafteste Zivilisation — mit Industrie, Technik, Schule, Verkehr, allem. Man trifft im Paradies sogar Zeitungen an; sie sind ebenso unentbehrlich wie Wasserklosetts.

Das Geschlechtliche tritt hier unschuldig auf, als aparte Funktion der Menschennatur, ähnlich Durst und Hunger. Man nimmt kein Blatt vor den Mund und vor andre Teile kein Feigenblatt — wenigstens nie aus Scham eines, höchstens aus Differenziertheit.

Man verübelt es nicht dem Apfelbaum, daß er Frucht ansetzt, und dem Mädchen nicht, wenn es Mutter wird. Im Paradies dürfen selbst die Varietäten sich lieben.

Das Paradies ist Ziel, folglich ziel-los; es ist die legitime Stätte der Künste. Auch des Schmausens, der „Wissenschaft um ihrer selbst willen" und andrer Vergnügungen, deren unrechtmäßige Vorwegnahme sich heute „Kultur" nennt. Der Ernst im Paradiese ist der Ernst im Spiel.

Gegen den Vorwurf, Aktivismus sei Eudämonismus

Hiller ist zu klug, um nicht sofort einigen Einwänden zu entgegnen, dem namentlich, daß diese Lehre nur Glück wolle, Eudämonismus sei. „Der unumgängliche Umweg zum Paradieses-Glück", wendet er ein, „ist der Geist. Das behagliche ‚Glück' des Nützlichkeitsphilisters ist von diesem Glücke weiter entfernt als die ‚glücks'fremde Aktivität des Weltänderers." Man schelte diese Lehre auch nicht „eudämonistisch". Eudämonismus ist eine Moral, die abzielt auf persönliche Glückseligkeit, hat „einen Beigeschmack von behaglicher Zufriedenheit, von idyllischer Weltabgeschiedenheit, von Ofenglück, von geblümtem Spießertum", von „Weideglück"; die Paradieseslehre des Aktivisten aber „fordert Kampf und wieder Kampf", fordert ein „herakleisches" Werk. Denn diese Lehre „zielt mit ihrem Inhalt doch nicht ab auf das individuelle Glück dessen, an den sie sich wendet (so beglückende Folgen sie für die Seele des ihr Folgenden auch haben mag), sondern sie zielt auf das Glück Aller ab — und wahrhaftig nicht auf das grobe und physische nur. Gibt es für den einzelnen eine höhere, zur Rechtfertigung seines Daseins tauglichere Idee, als die Arbeit am Glück seiner Brüder, auch der noch ungeborenen (und gerade der noch ungeborenen)? Man nenne mir diese höhere Idee! Man nannte sie bisher in den Polemiken nicht. Man griff unser Ziel an, ohne selber eines zu errichten. Unklare schmähten

Aktivismus Kurt Hiller

die Klarheit; Unerlöste den Gedanken, der von allen Zweifeln erlöst. Diesen einfachen, kindlichen, heiligen, nüchternen, uralten Gedanken, den nur jeder einmal neu in sich geboren haben muß."

Ludwig Rubiner

Diese Gedanken des Aktivisten Kurt Hiller und seiner Lehre vom Paradiese decken sich im wesentlichen mit den Gedanken, für die Ludwig Rubiner (gestorben 38jährig 1920) außer als Dichter („Das himmlische Licht" 1916; „Die Gewaltlosen" 1919) und Herausgeber („Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution" 1919; „Die Gemeinschaft, Dokumente der geistigen Weltwende" 1919), besonders durch seine im Sammelbande „Der Mensch in der Mitte" (1917) vereinigten Aufrufe, gewirkt hat. Nur daß hier aus jedem Satze die flackernden Augen eines Fanatikers brennen, der von Jahr zu Jahr mehr auch das gewaltsamste Mittel heiligt, wenn es nur die Änderung der Welt zur klassenlosen Gemeinschaft verbürgt, der von Jahr zu Jahr mehr im „anonymen" Aufgehen der Geistigen in der proletarischen Bewegung die einzige Rettung sieht, der am Ende als Kommunist für den Kommunismus wirbt und die „Deklassierten" des Wortes, die Literaten, am liebsten unlöslich zusammenbinden möchte mit den Unorganisierten, dem Mob, dem „heiligen" — hat er, der Mob, doch (meint Rubiner) „aus anarchischen Revolten das Christentum gemacht" und später die Reformation! Was ist heute seine Aufgabe? Er befreit als Proletarier „die Welt von der wirtschaftlichen Vergangenheit des Kapitalismus"; zu ihm hat der Dichter zu treten, der sie von der „Gefühlsvergangenheit des Kapitalismus" befreit. Davon befreit, daß Wissenschaft und Kunst dem Besitze oder den Besitzenden dienen, Hilfsmittel finden, „um den Besitzerkampf erfolgreicher zu machen, die Empfindungen der Besitzenden darstellen, ihre „Gefühle erregen und betäuben", „den Lebensraum dieser Gesellschaft" „bejahen" und „schmücken", kurz, eine „Parasitenkultur" schaffen und erhalten. Keiner ein Dichter im wahren Sinne, der sich nicht verantwortlich fühlt, diese bestehende Welt zu zerstören! Keiner ein Dichter in diesem Sinne, der nicht dem Literaten Platz macht! „Kein höheres Wesen in der menschlichen Gemeinschaft als der Literat. Der Literat ist für uns alle da; tausendmal opfert er sich in die aufreizende und vergängliche Stunde. Er wagt es, für uns das Wort zu sprechen, auf das Glück und die tolle Gefahr hin, daß es das Wort des Tages ist. Er stürmt für uns vor; er ist der Führer; und um den Preis, daß wir ein Ohr, ein Herzzucken, eine schwingende Masse sind, nimmt er selbst das ewige Vergessen von morgen auf sich. Zuerst unter allen Dingen der Welt ist der Dichter Literat. Zuerst ist der Schöpfer Literat. Der Literat spricht unser Denken unmittelbar aus, als ein Feuertransparent vor unserm Leben. Dagegen die ‚Literatur' ist nur die ateliergeheimnistuerische Polemik über unser Denken." Keiner ein Dichter, ein Künstler in diesem neuen Sinne, der nicht jeden Augenblick sich bewußt ist, daß jede Kunst, jede Dichtung nur Mittel ist, der Künstler, der Dichter nur eine Vorform des neuen Menschen:

Der Mensch in der Mitte

Der Dichter werde zum Literaten!

„Wir sind gegen die Musik — für die Erweckung zur Gemeinschaft.
Wir sind gegen das Gedicht — für die Aufrufung zur Liebe.
Wir sind gegen den Roman — für die Anleitung zum Leben.
Wir sind gegen das Drama — für die Anleitung zum Handeln.
Wir sind gegen das Bild — für das Vorbild."

Keiner also ein Dichter neuer Welt, der nicht jeden Rest ehrgeiziger Sammlung auf ein Werk oder eine Tat in sich weggeglüht hat für die Arbeit an der

Gemeinschaft, der „nicht nur die Aufzählung von Taten, sondern auch die von Werken und von Daten" für Überbleibsel „aus einem hochmütigen Vergangenheitsirrtum des individualistischen Schlafrock-Künstlertums" hält, der nicht davon brennt, „daß von Belang für die Gegenwart und die Zukunft nur die anonyme, schöpferische Zugehörigkeit zur Gemeinschaft ist". Was sind, daran gemessen, Werke, was Künstler, die außerhalb der Gemeinschaft stehen?

Ludwig Rubiner

Zeichnung von
W. Lehmbruck
Aus:
„Menschheitsdämmerung"
von Kurt Pinthus
Verlag von
Ernst Rowohlt
Berlin

Was liegt an einem Werke und Künstler, die nicht unmittelbar auf andere wirken, auf viele, auf alle, die nicht „direkt" zerstören, nicht „Mundstück" sind. Ein solches Werk ist, auch wenn sein Schöpfer als Messias gilt — aber wir brauchen keine „Messiasse", sondern Politiker —, eine Luxusangelegenheit, während etwa das unscheinbarste Flugblatt eine „moralische" ist. Ja, vielleicht ist heute überhaupt „das Ideal" „das Flugblatt", „der bibliothekarisch ganz wertlose Wisch, der einfache bedruckte Fetzen Papier, den man in die Tasche stopft. Oder man wirft ihn weg, und nur darauf kommt es an, daß man ihn nie wieder vergessen kann, wenn man einen Blick auf ihn warf: so tief hat er

getroffen". Aus solchem „Wisch" spricht Gott, Geist, Gemeinschaftsgefühl — für Gott sind wir „nur Gemeinschaftsmenschen" —, was aber aus dem Werke eines ichversunkenen Künstlers? Nicht die Liebe zum Du, sondern zum Ich, die Erbsünde also, die da heißt „Isolation", und ihre gleißendsten Verhüller, das „Erlebnis" und die „Seele". In eine Verurteilung beider klingt darum „Der Mensch in der Mitte" aus. „Nieder das Erlebnis!" Was ist es? Ziel oder Weg? Doch nur Weg! Als Ziel ist es „Inbegriff des Einzeltums gegen die hohen, südlich lichtbauenden Bogen des Allgemeinen". Erlebnis ist Nehmen. „Als sei man selbst Untermaterie", drängen im Erlebnis die „Elemente in uns hinein, jene Macht, die man dämonisch nennt. Nur der Ungeistige wird vom Dämonischen übermannt.

Alles, was an uns erlebt, das Seelische, das Außergeistige an uns, ist ungöttlich. O sinnlosestes, chaotisch blutendes Zeitalter, das nun zusammenbricht, Zeitalter des Erlebens, der Seele, des Elementenspieles! Es geschah das große Sichpassivmachen. Sichaufteilen als Objekt für Gelegenheiten. Jedes fremde Objekt zwischen sich und Gott treten lassen, ohne dazu etwas zu tun. Das Ereignis — den Akzident — den Rohstoff des Lebens, die Natur, wie einen Billardball an sich stoßen lassen, und im Anprall erst das Ich vermuten. Zeitalter des ewigen Nehmens! Denn Erlebnis — in rückschlagender Rache ausgesetzt sein dem dämonisch Elementaren — ist: Nehmen. Während doch unser Leben die Liebe ist, und wir zu geben haben, geben, geben, geben, und um so mehr, je geringer die Zahl der Menschen auf der Erde wird, und wir einsamer werden. Das vergehende Zeitalter versuchte, das bloße Bild des Lebens zu genießen, ohne es selbst zu schaffen. Aber wir haben zu leben, um mit unserem Leben der Welt geben zu können."

Was hindert uns, hemmt uns? Nichts anderes als die Seele!

Seele werde zu Geist!

Die Welt könnte voller Wunder sein. Aber die Seele hält uns von ihnen zurück. Nicht das Geistige des Menschen, nicht sein wollendes Denken in Wirkung wartet auf das Wunder; das Denken *tut* das Wunder. Sondern die Seele wartet auf das Wunder. Die Seele wartet auf das Wunder, weil sie von ihm eine Bereicherung erhofft. Bereicherung des Besitzstandes. Die Seele ist vom Denken abgesondert, geflissentlich. Sie ist nicht da, um zu verwirklichen; sogar, sie *will* nicht verwirklichen. Sie will in sich sein. Die Seele ist ein Zufluchtsort, eine geheime Ecke. Ein Schatz. Ein Besitz. Eine Machtfülle. Ein Überlegenheitsmittel. Ein Gegebenes. Ein Erreichtes. Ein Ausruhplatz.

Es kommt aber darauf an, keine Zuflucht mehr zu haben. Es kommt darauf an, daß wir in die vollkommenste Verzweiflung gehen, wo wir nichts mehr zu retten haben. Kein Geheimnis mehr. Kein Fürsichsein. Kein Privatleben. Es kommt darauf an, zu verwirklichen. Es kommt darauf an, Besitz, Macht, Gegebenheit zu vernichten, um das Bewußtsein von der Existenz Gottes zu erreichen.

Die Seele ist unsere tötendste Ausschweifung. Immer wieder sucht sie uns das Maß der Welt anzulegen, wenn wir die göttliche Unermeßlichkeit des Geistes menschenhaft anrufen. Immer wieder, wenn wir schöpferisch für das Menschentum werben, sucht die Seele uns zu Einzelzellen zu machen, stolz auf das Vereinzelungstum ihrer Zelle.

Der Geist ist die Gnade Gottes. Er ist fremd allen unreinen Wesen.

Die Seele steht im Banne des Teufels.

Der Kampf mit dem Engel ist auch unser inniger Wille, das weltgebundene Sonderwesen der Seele aufzuheben, und die reine Lichtforderung des Geistes zu werden.

Will man handgreiflich sehen, was die Verretung des Teufels, die Vermenschlichung der Welt ist? die Seele?

Die Seele kennt nicht Werte. Nicht Recht noch Unrecht. Nicht den Ursprung der Handlungen noch ihr Ziel. Sie kennt nur Wirkungen, und sie nimmt alle als gleichen Sinnes an. Sie wird darum stets zur Apotheose der Gewalt bestrahlt, denn die Gewalt beruft sich auf Macht, Geheimnis und inneren Besitz. Gewalt findet stets als ihren dunklen Anwalt die Seele.

Aktivismus Ludwig Rubiner

Aber der Geist allein leitet, auch in der letzten Bedrängnis noch seiner Blutzeugen und öffentlichen Münder, die Verteidigung des Rechts.

Der Privatmensch gibt sich der Seele hin. Aber für uns gibt es kein Privatleben mehr. Wir, die Öffentlichen, die Geistigen, die Menschen: die Geistesmenschen — wir müssen in unserm Kampf mit dem Engel den Weg durch die Seele nehmen, wie wir den durch die Welt nehmen müssen. Offnen Augs, lichtumflammt vom Geist müssen wir durch das Dunkel. Auch dieser Weg wird uns nicht geschenkt.

Wir erinnern uns, daß wir die Welt geformt haben zu einem Glied des Geistes. Wir Wesen des Geistes."

„Heraus aus unserer Seele! Hinab in die Allgemeinheit!" Denn dies ist das Bild von der Entwicklung der Menschheit:

Verbrauchte Epochen der Menschheit:

Das geozentrische Bewußtsein stellte das Einzelinteresse des Subjekts in die Mitte der Welt. Epoche des Egoismus; Individualismus; Trotz aus Isolation. Astrologie, oder: der Kosmos ist um des Ichs willen da.

Das heliozentrische Bewußtsein stellte das Außermenschliche des Objekts in die Mitte der Welt. Epoche des Relativismus; Determinismus; Angst aus Isolation. Naturwissenschaft, oder: das Ich ist um des Kosmos willen da.

Anbruch der neuen Zeit:

Das humanozentrische Bewußtsein. Epoche des Brudergefühls; Gemeinschaftsidee; Simultanismus; Allgegenwarts-Sinn. Erdballgesinnung, oder: der Mensch ist um des Menschen willen da.

Zukunft des nächsten Weltalters:

Der Mensch in der Mitte!

Verlagszeichen von Carl Reißner, Dresden

gezeichnet von Fidus

2. Expressionismus

Für die Selbständigkeit von Dichter und Dichtung

Aktivismus ist die Zuspitzung von expressionistischen Teilforderungen zu einem politischen Programm. Aus der Erkenntnis etwa von der Notwendigkeit der Schaffung einer neuen Gemeinschaft wird die Forderung, der Dichter habe als Politiker eine neue Gemeinschaft zu künden. Oder: Aus der Erkenntnis vom Unwert einer ästhetischen Weltbetrachtung wird die Forderung nach einer Umwandlung der Künstler in Politiker hergeleitet. Man erkennt so leicht, daß die Gegner des aktivistischen Programms ein ganz verschiedenes Gesicht haben werden, seltener Vollgegner, öfter Teilgegner sind. Braucht man doch hüben wie drüben die gleichen Worte! Geist fordert man beiderorts. Aber drüben beim

Expressionismus Kunstgläubige gegen Politikgläubige

Aktivisten versteht man darunter den „Inbegriff aller Bemühungen um Besserung des Loses" — in diesem Sinne hat auch der Mob Geist! —, hüben darunter auch den dunklen Sturm aus der Tiefe des Seins, inbrünstigen Rausch des Suchens nach Gott, die Wiedergeburt der Seele aus Ur- und Grunderschütterungen. So gibt es zwischen dem aktivistischen Politiker, der den „imperativen" Menschen fordert, und dem reinen Mystiker, der nur die Innenschau kennt, viele Spielarten. Allen gemeinsam aber ist der schon erwähnte Gegensatz zum Aktivismus: sie sind Kunstgläubige, nicht Politikgläubige, Dichtgläubige, nicht Denkgläubige; Erlebnis ist ihnen Gnade, und Seele eines Gottes menschliche Heimat und keines Teufels. Nicht der Dichter ist ihnen ein Täter, aber Dichtung eine Tat. Sie wissen um den geheimnisvollen Sonderwert des dichterischen „Gebildes", das, vom Dichter als einem Beauftragten ihn bewegender Mächte geschaffen, mehr ist als ein kunstvolles Gehäuse, das ein rätselhaftes lebendiges Wesen ist, Menschen- und Weltgeist spiegelnd und bergend, Menschen und Welt

Wolfenstein: Bildersturm

ergreifend, Welt und Menschen umgestaltend. „Wir werden", sagt Alfred Wolfenstein in der „Erhebung", „uns weder vom Schicksal noch vom Willensradikalismus beirren lassen, außer Gott und Welt auch die Kunst zu ehren. Sie ist die Welt, in der beides erscheint und sich liebt. Sie ist die Sinnlichkeit Gottes und die Geistigkeit des Lebens, vereint. Sie ist der wilde und zarte Trost über Gottes Ferne und der Erde Enge. Sie ist die Unendlichkeit zwischen Geburt und Tod und zugleich die Botschaft der ewigen Bewegung an die Erde: Sein und Werden verbinden sich in ihr zu anderer Weltgestalt." Man vermenge nicht die Welten! „Formung des Gewissens, Verlebendigung des Lebens — nicht unterwürfige Weltnachbildung und nicht überhebliches Weltvorbild —: die Kunst gibt das Menschenbild der Welt! im Grade der letzten Erregung, Ahnung, Erweckung und Weiterweckung. Die Vermengung der Welten dagegen hebt jede Welt auf. Da ein Bild mit Rohstoffen keine Kunst und keine Natur, ein Gedicht im Dienste konservativer oder revolutionärer Tendenz nicht einmal Politik ist, ist solches Tun Sünde!" Oder ähnlich Friedrich Koffka, der Dichter eines „Kain", in einem Auf-

Koffka: Vom tätigen und vom lebendigen Geist

satz „Vom ‚tätigen' und vom lebendigen Geist": „Das große Werk, und hier, im Besonderen: das große Kunstwerk ist nicht ein ethischer Wunsch; es ist eine ethische Tat! Das Kunstwerk will nicht die Welt verändern; es verändert die Welt! Der Künstler ist nicht ein Ringender, nicht ein Wollender; er ist ein Vollendeter und Erfüllter, und im Zeitpunkte des Schaffens durchdringt ihn nichts so stark wie das eine, selige Bewußtsein: erlöst zu sein und darum erlösen zu können! Nein, der Künstler lasse sich nicht herabzerren auf die Tribüne. Er lasse sich nicht verlocken, sein Ziel und sein Genüge zu finden in dem Getriebe des Tages und der tausend Fragen und Antworten. Er lasse sich nicht bereden, ‚Partei' zu sein unter den Parteien und eine Rolle zu spielen und auszuspielen unter den vielerlei Rollen. Er folge nicht denen, die angewiesen sind auf dieses Getriebe und die keine Wurzeln haben als in der Welt. Speere zu werfen ist nötig und nützlich; aber der Künstler ehre die Götter! Denn er — und er allein vielleicht in dieser glaubenslosen, das Endliche hin und her durchmessenden Zeit — hat seine Wurzeln nicht in der Welt. Er kommt aus dem Paradiese! Er geht durch die Welt, tiefer und mit größerem Leid als irgendein anderer, er spürt das Entsetzen, das in der Welt wohnt, den ewigen Widersinn, der da ist, seit das erste Menschenpaar aus dem Garten Edens vertrieben ward, und der da sein wird bis zum Jüngsten Gericht; er wird eins mit allem Geschöpf, er watet in der Qual, er geht unter in den

Dingen; aber er taucht am Ende wieder empor, ein Strahlender und Erfüllter, der die Welt überwunden hat, und sein letzter Schritt ist wieder ins Paradies." Und ähnlich Paul Kornfeld: Nur der Künstler ist der Erlöser, nie der Politiker, gebärde er sich auch noch so „human". Auch von sozialen Errungenschaften wird nicht das Heil kommen. „Denn die Welt wird nicht besser, wenn es den Menschen besser geht, wenn die Welt aber schlecht ist, kann es den Menschen nicht gut gehen." Nie ändert Politik das Gesicht der Welt; auch in Revolutionen lebt meist der Geist der Tyrannei weiter. Politik ist „Verirrung und Humbug und fauler Selbstbetrug. Sie ist das Mittel der Bequemen und Verantwortungslosen, die sich, statt an sich, lieber an die Masse wenden, lieber die Umwelt und ihre Einrichtungen verändern wollen, statt sich selbst", die sich nicht eingestehen wollen, „daß eher eine gute Tat, selbst getan im Bezirke des eigenen Lebens, daß eher eine große Menschlichkeit die Welt aus den Angeln heben kann, als alle Versuche, die Symptome der Unmenschlichkeit verschwinden zu lassen". Jede Kunst zeigt die Sinnlosigkeit dieser Welt, zeigt mit Aufdeckung des letzten menschlichen Zieles, was not tut: Einkehr in sich selbst! Abkehr von aller Verbrüderung für ein gemeinsames Ziel, die den Einzelnen von seiner Verantwortung entlastet! „So sei das letzte Ziel der unpolitische Mensch", der Gute und Reine, der den Staat nicht verbessern, sondern überwinden will, der Mensch, niemandem untertan, Tyrann nur seiner selbst, damit er frei werde, hinstrebe zum Geiste und zum Bewußtsein des Gewissens. „Der Geist aber läßt sich nicht politisieren, läßt sich nicht einfangen in Vereinen, Bünden und Parteien. Jede Politisierung einer Idee nimmt dieser ihr Leben und führt zur — Politik, wenn nicht gar eines Tages zur Parteipolitik. Jede dieser Vereinigungen hätte als letztes Mittel nur die Gewalt. Der Zweck heiligt nicht das Mittel, jede Tat führt unabhängig ihr eigenes Dasein, und so müßte auch diese Gewalt, wäre sie auch fürs Beste verwendet, schlecht sein. Und das Gewissen aber ist jedem Einzelnen eingepflanzt und Gott offenbart sich nicht als Ratgeber in Versammlungen, sondern eröffnet sich in der Brust des einzelnen Menschen." Darum: Nicht Politik, „Metapolitik", offenbart durch Kunst, erlöst, Melodien retten die Welt.

Expressionismus Metapolitik gegen Politik Kornfeld. Buber

Aber das sind — wenn man von Kornfelds für sein Werk wesentlichen Ausführungen über den „beseelten und den psychologischen Menschen" absieht — doch mehr Gelegenheitsbemerkungen von Dichtern, erwachsen aus der Besinnung auf ein Lebensgefühl, nicht begründet aus einem System. Will man den Systematikern Hiller und Rubiner, diesen Anwälten der Politiker, einen andern Systematiker gegenüberstellen, einen Dichteranwalt, so kann es nur Martin Buber (geb. 1878 in Wien) sein. Es ist nicht zufällig, es ist sinnvoll, daß zwei jüdischen Theoretikern und Propheten ein dritter jüdischer gegenübertritt. Es ist bezeichnend für den Hauptanteil, den an der Ausprägung der Gedankenwelt dieser Jahrzehnte der Jude hat, jene Spielart dieses von äußersten Gegensätzen — Jesus und Judas! — begnadeten oder heimgesuchten Volkes, jene „religiös-politische" Spielart, jene „revolutionäre", jene „Prophetenrasse der ekstatischen Ratio, die *destruieren* muß, weil sie *konstruktorisch* ist", jene geistbesessene Hälfte, die niemanden mehr haßt als die stoffbesessene Hälfte, als — es sind immer Hillers, also eines Juden Worte — „den jüdischen Bürger-Ausbeuter, den Typus des jüdischen Händlers, Geldmachers, Geschäftemachers, auch intellektuellen Geschäftemachers." Neben zwei Streiter tritt mit Martin Buber ein grüblerischer Weiser, dessen Bedeutung in diesem Zusammenhange nicht erschöpfend dargestellt werden kann und sich daher nur andeutungs-

Martin Buber

Die Gegenstimme zu Hiller und Rubiner

Expressionismus Martin Buber

Der sensorische und der motorische Mensch

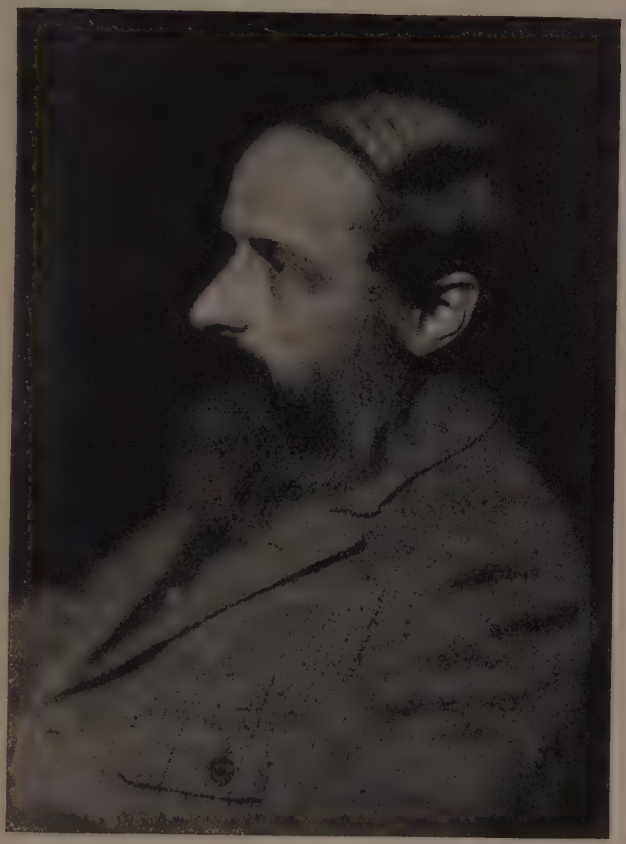
weise enthüllt. Zunächst scheint Bubers Gedankenwelt in Teilen sich mit der Gedankenwelt Hillers und Rubiners zu berühren. Wenn Buber in seinen „Drei Reden über das Judentum" (1911) dem „sensorischen" Menschen den „motorischen" gegenüberstellt, so scheint diese Zweiteilung vorerst eine Bestätigung der Gedanken und Forderungen des Aktivismus. Dort der sensorische Mensch, stehend unter der Tyrannei eines Sinnes, des Gesichtssinnes, zentripetal ist sein „psychischer Grundakt": „ein Eindruck fällt in seine Seele und wird zum Bilde"; hier der motorische Mensch, inne werdend „weniger des vielfältigen, ruhenden Seins der Dinge als ihres Geschehens und ihrer Beziehung, ihrer Gemeinsamkeit und ihrer Gemeinschaft, weniger des Umrisses als der Gebärde; weniger des Nebeneinander als des Nacheinander; weniger des Raums als der Zeit". „Zentrifugal" ist „der psychische Grundakt des motorischen Menschen": „ein Antrieb geht von seiner Seele aus und wird zur Bewegung". Welt ist ihm nicht gegeben, „sondern aufgegeben; es ist seine Aufgabe, die wahre Welt zur wirklichen zu machen". „Beide sind empfindende, beide handelnde Menschen; aber der eine (der motorische) empfindet in Bewegungen, der andre handelt in Bildern; der erste hat, wenn er wahrnimmt, das Erlebnis der Tat, der zweite hat, wenn er tut, das Erlebnis der Gestalt." Aber schon daß Martin Buber mit dem sensorischen Menschen den abendländischen meint, den Griechen etwa der perikleischen Zeit oder den Italiener des 14. Jahrhunderts oder den Deutschen unserer Tage, den motorischen aber nur erkennen will im orientalischen Menschen, deutet auf einen Allgemeingegensatz hin, der tiefer begründet ist, als der hier sich äußernde Sondergegensatz Rubiner-Buber, internationaler Jude-Zionist, ahnen läßt. Denn zieht man von dieser in einer Sendung des Juden gipfelnden Auffassung ab, was in ihr aus dem Blute aufspringendes jüdisches Nationalbewußtsein ist, so bleibt ein Gegensatz, der nicht nur unter Juden, der allgemein heute spürbar ist: dort der nach Westen, hier der nach Osten Schauende, dort der rationale Politiker mit „Weltballgesinnung", hier der Mystiker mit dem Blick nach der Richtung, wo Asien lockt, die dunkle Urmutter, die Heimat der Religionen, der Mythen, die Heimat der Seele. Sie alle schützt Buber, Rubiner greift sie an. Spricht der eine von der Gemeinschaft mit Gott, ist ihm in den „Worten an die Zeit" Gemeinschaft nichts anderes als „die Vereinigung von Menschen im Namen Gottes zu einer lebendigen Stätte seiner Verwirklichung", so ruft der andere: „Nie wird diese Gemeinschaft erlebt. Nie hat ein Ernster gewagt, sie zu behaupten". Was dem einen Selbstbesinnung auf das innerste Wesen ist, ist dem andern nur einer der vielen „Fluchtversuche der Zeit", entlarve man sie nun als „den Asiatismus, den Chinesismus und Indismus; den Ägyptismus; den Absturz auf einen Pan-Orientalismus; und den Exotismus, der Primitiv-Kostüme angeblicher Urzeiten schneidert". Ist des einen Stolz der alte Mythus, seine Sehnsucht der neue, ist Mythos ihm ewige Wahrheit, ist er ihm — in dem Vorwort zu „Der große Maggid und seine Nachfolge" (1921) — „der Ausdruck einer Welt, in der das Göttliche und das Menschliche beisammen und ineinander wohnen", so ruft der andere: Irrtum, Verdunkelung, „nur eine zeitliche" Wahrheit ist der Mythos. „Was bleibt vom Ethos? Alles. Was bleibt vom Mythos? Eine historische Schabracke." „Mythos ist Gewohnheit" und wie jede Gewohnheit „böse, grausam und gefängnishaft". „Der Mythos ist längst Gebrauch geworden. Unsinnig ist es, zu wünschen, daß der Gebrauch wieder Mythos werde." Unsinniger noch, nach einem neuen Mythos zu rufen. „Leben wir etwa für zukünftige Mythologen? Oder, leben wir nicht vielmehr, um zu handeln!"

Für den Osten gegen den Westen

Den gleichen Eindruck vertiefen andere Werke Martin Bubers bis zu dem letzten, der Sammlung „legendärer Anekdoten" „Das verborgene Licht" (1924); mit den Aktivisten gemeinsame Worte haben bei ihm einen andern Grund und Sinn. So umfaßt der „Daniel" (1913) fünf „Gespräche von der Verwirklichung". Aber welch andern Sinn gewinnt hier dieses Wort! In diesen Gesprächen „Von der Richtung", „Von der Wirklichkeit", „Von dem Sinn", „Von der Polarität", „Von

Expressionismus Martin Buber

Buber als Schützer der Mythos- und Seelengläubigen



Martin Buber

Photographie von M. Schwarzkopf Zürich

der Einheit" geht ein Mystiker nicht aus auf aktivistische Änderung der Welt, sondern mehr auf Selbsterlösung denn auf Welterlösung. „Tätig" in seinem Sinne kann auch der Beschauliche sein, der dem „motorischen Charakter" seiner Art „durch eine ganz innerliche Tat" genügt; „so meint es" — hatte Buber schon in den „drei Reden über das Judentum" gesagt — „der Inder des Vedanta, der, das Gewebe des Scheins zerreißend, sein Selbst als mit dem Selbst der Welt identisch erkennt und die wahre, die einige Welt in der allumfassenden Einsamkeit seiner Seele verwirklicht". Oder wenn Buber die Geleitworte dreier Bücher

Expressionismus Martin Buber

— der „Ekstatischen Konfessionen" (1909), der „Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse" (1910) und der Neuausgabe von Schiefners Übertragung des „Kalewala" (1914) — sammelt zu den „Drei Beispielen" „Die Rede, die Lehre und das Lied", so gipfeln diese Betrachtungen über drei Erscheinungen des Wortes in dem Zeugnis eines Dichteranwalts. Das Bekenntnis und die Rede — diese Lieblingsformen Hillers und Rubiners — untauglich sind sie zur Mitteilung des „zuinnerst Erlebten", des „Einswerdens der Seele"; wahrhaftiger ist die „Verkündung des im Erlebnis Erschlossenen als des einen Notwendigen" in der Lehre; aber erst „im magisch gebundenen Lied" kommt es zum „Ertönen des Seelengrundes". Denn hier, im Lied, ist das Einswerden der Seele „sich überhaupt nicht Gegenstand, nur wirkende Kraft: die geeinte Seele singt sich aus und weiß nichts von ihrer Einheit, es ist ihr genug, mit deren Macht die Welt zu beschwören und zu bezwingen. Nur in der Rede trägt die Äußerung noch die Spuren des Erlebnisses; die Lehre hat es ganz in Offenbarung, das Lied es ganz in Magie umgeschmolzen". Buber schützt das dichterische Gebilde.

Wilh. Michel

Einen ähnlichen Fürsprecher finden die mythos- und seelengläubigen expressionistischen Dichter an Wilhelm Michel (geb. 1877 in Metz). Schon aus den Titeln mancher Bücher — „Apollon und Dionysos" (1904), „Hölderlins abendländische Wendung" (1922), „Der abendländische Zeus" (1923) — ahnt man die Verwandtschaft mit Buber. Knapp und klar läßt 1920 im zweiten Bande

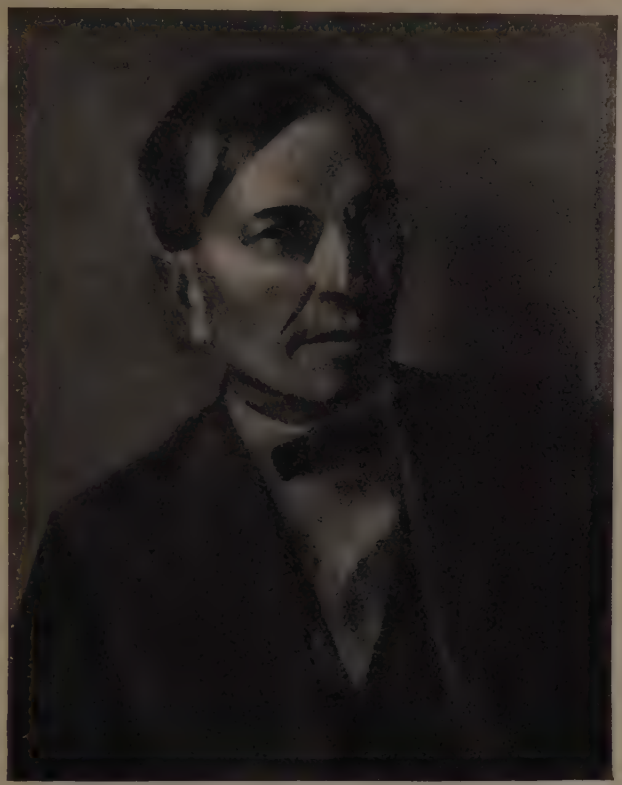
Tathafte Form

von Wolfensteins „Erhebung" ein Aufsatz über „Tathafte Form" erkennen, wo politische Aktivisten und expressionistische Dichter sich berühren, wo sie sich trennen. Mythos und Form, diese beiden bestrittenen Begriffe, verknüpft Michel gleich anfangs zu einem „mythologischen Heldentum des Formschaffens". „Alle Mythologien," so beginnt er, „— die nicht Fabeln sind, sondern Flüchtungen der dem Begriff unzugänglichen Wahrheit ins Bild —

setzen an ihren Anfang einen Zwist: eine dunkle träge Masse, verfeindet mit einem Element der reinen Aktion. Der Weltverlauf wird dann zum stückweisen Ergreifen des Trägen durch das Tätige, des Gestaltlosen durch die gestaltende Kraft. Das erste Gespräch des Tätigen mit sich selbst lautet: Lasset uns schaffen. Das charakteristische Motiv des Weltverlaufs ist Überführung des Chaotischen in Form. Am Ende aller Mythologien steht die restlose Durchwirktheit des Trägen vom Tätigen, die absolute Verformung, die Verbrauchtheit alles Weltstoffes zur sinnvollen Gestalt, die Artikulierung des Un-Artikulierten, Erlösung. Dies ist das Ziel.

Es ergibt sich: Form ist mythologische Tat. Form ist wirkliche Teil-Erlösung und legitimiert sich als diese durch die ungeheure Entspannung, die sie schenkt, durch das Gipfelhafte, Unüberbietbare und endgültig Befriedete ihres Wesens. Was aber schön ist, selig ist es in ihm selbst.

In jeder Form ist das Paradies erkämpft. Hinge nicht an allen Worten wie Blutrost der Grimm vergangener Kämpfe, so könnte der Satz gewagt werden: Die Welt, vom Gott durchwirkt, vom Menschen durchwandert, von Gesetzen durchherrscht, ist im Wesen ein ästhetisches Problem. Ein Problem der Formung. Denn auch in der Sphäre des Religiösen ist die Grundtatsache das Angegriffenwerden eines trägen, rohen Teils vom Tätigen, das formen will; ästhetische Schlichtung von Widersprüchen, Beseitigung von Hemmungen. Die mächtigste Sprechart der Begeisterung, die Tragödie, geht mit ihren heftigen Entgegensetzungen (Rede gegen Rede, Chor gegen Dialog) unmittelbar aus dem Einstürmen des Gottes auf den Menschen hervor. Sie ist gerade in ihrer auf Zwist gebauten Form das treue Abbild der Art, wie der Gott im Zorn den Menschen ergreift und streitend sich mit ihm vereinigt. Das Religiöse und in weiterem Abstand davon das Ethische und Politische sind Wege zu Form. Wie



Wilhelm Michel

Nach dem Bildnis von Paul Thesing Darmstadt

chemische Vorgänge durch die letzte Schamlosigkeit des Mikroskops wieder zu physikalisch-mechanischen werden, so sittliche und gesellschaftliche Fragen zu Fragen der Form. Im Innersten der Erkenntnis erscheint das Seelisch-Komplizierte des Weltgeschehens abgedorrt und mechanisiert: als der mythologische Kampf des Geistes, das Amorphe aufzutürmen zur Form, den Lehm zur Bildsäule, den bezwungenen Stein zur Pyramide, die Leidenschaft zum rhythmischen Wort."

Notwendigkeit von Form und Gestalt

Feindliches bedroht uns, das Feindlichste: das Nichts. Aber wie der Schiffer vom Meere lebt, leben wir vom Geheimnis, vom „Schwall des Feindlichen". „Er bedarf des Kahns. Wir der Gestalt. Das Fluten um uns ist heilig und tödlich. Form ist unsre Weise es anzueignen und umzuwerten. Form ist Benennung des Feindlichen, eine unablässige Fortsetzung des Namengebens, von dem wir auf den ersten Seiten unserer Schöpfungsgeschichte lesen. Benennung: Assimilierung durch das Wort, Artikulierung des Geheimnisses, Überführung des Tödlichen in unschädliche, lebenfördernde Gestalt." Hölderlin wußte um diese Verkettungen, wußte auch darum, „daß Form aus dem Mehrzahlhaften im Künstler kommt und sich an das Mehrzahlhafte im Aufnehmenden wendet; daß sie Gemeinschaft zur Grundlage hat und Gemeinschaft erzeugt. Er wußte, nein: er erlitt das Wissen, daß der einzelne und einsame Künstler nur der Vorwegnehmer

Expressionismus Wilhelm Michel

des Volkschores ist...; daß Gesang im idealen Falle ein rhythmisches Aufrauschen von ganzen Völkern ist; daß vor dem Gotte alles nichtswürdig ist, was nicht aus großen Bindungen kommt und zu großen Bindungen führt. Wo er von Form spricht, tut er es als von einer heldischen Tat, die unter Lebensgefahr vollbracht wird... Er wußte, daß Form die wichtigste Angelegenheit der Menschheit ist, daß selbst der Gott einsam in seinem Dunkel umsonst wäre, ‚wenn zum Gesang nicht hätte ein Herz die Gemeinde'."

Künstlerische Form als Prophetie

„So deutet Form verdichtet auf Kommendes. Form hütet das Gedächtnis des Gottes in leeren, armen Zeiten. Keimende Wirklichkeit sendet künstlerische Form als ihre Vorläuferin voraus.

Unsere eigene Erfahrung liefert dafür das gültigste Zeugnis. Wir haben erlebt, daß eine Weltkatastrophe vorgebildet ward im Bereich der künstlerischen Form. Mitten aus behaglichster Ruhe und fast stumpfem Selbstgenügen, unerschüttert von irgendwelchen sichtbaren Katastrophen, begann sich um 1910 die Form plötzlich zu erregen. Der Mensch sprang in die Kunst, wie eben geboren. Die Natur zerriß von oben bis unten. In brütende Stille schrien auf ein geheimes Stichwort rasende Rufe und Trompeten. Die zehntausend Schlachthörner der katalaunischen Felder schienen erwacht. Die Linien der Maler, vorher kurvenhaft zum Kreis strebend, zackten sich nach den Formen des Blitzes. Die Gestalt der Natur ward von heftigen Explosivkräften gesprengt. Aus der Zertrümmerung blickte ein panisches Auge. Oder sie ward zerstört und neu aufgebaut nach einem metallenen Gesetz, viel härter und herrischer als das des milden Wachstums, das wir in wirklicher Welt vorfinden. Im Ornament spitzte sich die Linie zu Keil- und Lanzenform. Aktivität des spitzen Winkels trat an die Stelle der runden Ruhe. In die Dichtung drang die erregte Syntax von Ruf und Manifest. Der Satz ward ein Kräftesystem, in dem es metallisch klirrte von Zug und Widerstand. Ein von heftigen Verben beherrschter Ausdruck zerbrach Welt und schuf Welt. In jeder Zeile war Schöpfung; nicht mehr ein Hinnehmen des Seienden, sondern ein neues, dynamisches Verhalten zu ihm als zu einem bloßen Rohstoff, aus dem das Werden der Dichterwelt bestritten wird. Bloßgelegte Kräfte zuckten. Alles wurde Drama, Zwist, Kampf, in der Anschauung wie in der Darstellung. Das Sein zerfiel, alles ging ins Werden. Ein heraklitischer Geist brach ein und empörte alle Gestalt.

Wir können nicht anders, als diese Erregung in den Bezirken der Form mit Krieg und Revolution in die innigste Verbindung zu bringen: als Seismogramm, Aufzeichnung einer zeitfernen Erschütterung, wie der Seismograph raumferne Erschütterungen aufzeichnet. Es hieße auf jede geschichtliche Anschauung verzichten, wollte man die Beziehung zwischen beiden Katastrophen leugnen. Zu allem Überfluß tritt noch eins, das Wesentliche, hinzu: Die urplötzlich erregte Form führte im Ethischen und Politischen eine Gesinnung herauf, die überhaupt erst unter dem Gesichtspunkt von Krieg und Revolution verständlich wird. Es glühten in ihr Gedanken von Menschheitserneuerung, von Niederreißung nationaler Schranken, von sittlicher Stählung, von Verwirklichung sozialer Gerechtigkeit, von Aktivierung und Verbrüderung des Geistes; Gedanken, denen Krieg und Revolution erst Sinn und Anwendbarkeit gebracht haben. Im Krieg zerfiel nach einer unerhörten Aufraffung eine neue Welt, wie im Expressionismus die Natur zerfiel. In der Revolution ward eine neue Weltschöpfung begonnen, wie im Expressionismus neue Weltformung versucht wurde. Die politische und soziale Welt geriet ins Werden, wie die im engeren Sinne geistige Welt nach ihrem formalen Ausdruck ins Werden geraten war. Man kann sagen, der Expressionismus habe im Bezirk der Form eine Probemobilisierung der zerstörenden und bauenden Kräfte vorgenommen, die einige Jahre darauf in furchtbarer Wirklichkeit stattfand. Die ganze neue Einstellung der Geister ist im Expressionismus vorgebildet, insbesondere die Einstellung auf Tun und ethischen Wert, auf das überindividuelle und übernationale, auf das Liebende und Verbindende: so, als hätte ein übermenschliches Bewußtsein das

Kommen von Problemen geahnt, bei deren Lösung die aus solcher Einstellung fließenden Kräfte nicht entbehrt werden können."

Expressionismus Wilhelm Michel

Gegen die Anmaßung ethisch Besessener

Was bedeuten „diese ungeheuren Tatsachen", was bedeutet dieser geschichtliche Zusammenhang „zwischen Empörung der Form, Aufwühlung der Geister und Weltzerfall, Weltschöpfung in Krieg und Umsturz"? Nichts anderes als ein „Beweis für die Weltgültigkeit und Tathaftigkeit der Form, als Sicherung der Kunst gegen Übergriffe des ethisch gerichteten Rationalismus". Aktivisten leugnen, daß Form tathaft ist. In ethischer Besessenheit mißachten revolutionäre Zeiten leicht die Formleistung, begreifen sie „als neben dem Leben stehend, als zweitrangig und selbst als parasitär.

Sie verlieren zeitweise aus dem Auge, daß alle Auswirkung der sittlichen Forderung nur den Sinn hat, Grundlage, Nahrung, Baustoff für Formleistung zu liefern, ja, daß Menschen letzten Endes nur darum ins Ethische gehn müssen, weil ‚Gesang fehlt'. Die englische Revolution war von vornherein kunstfeindlich gestimmt. Die französische Revolution wollte Kunst nur gelten lassen als Mittel zur Verherrlichung vaterländischer Tugenden. Die deutsche Revolution bringt der Kunst die aktivische Befehdung. Dazu kommen als wichtige Eideshelfer die Künstler und Dichter, die an irgendeinem Punkte ihres Lebens, meist am Ende, aus der Kunst heraustraten und ins Religiös-Sittliche hinübergingen. Fälle wie Brentano oder Beardsley sind verhältnismäßig leicht zu erledigen, denn ihre Kunst war tatsächlich von vornherein irgendwie parasitär und falsch begründet bei allem großen Reiz ihrer Ergebnisse. Aber dann türmen sich immer noch Namen wie Michelangelo oder Tolstoi als riesenhafte In-Frage-Steller der Kunst auf. Es ist nicht erlaubt, an ihrem Kunstzweifel wie überhaupt an der Kunstscheu der Revolutionen achtlos vorüberzugehen. Denn diese Erscheinungen beweisen mindestens, daß Form nur dann wahre mythologische Tat ist, wenn sie allen sittlichen Stoff der Zeit enträtselnd zusammenfaßt und im Gebilde durch erlösende Benennung bändigt. Sie zeigen, daß Form wahrer Sieg des Tätigen über den Stoff sein muß, daß sie überhaupt ein Ringen ist gegen einen sehr starken, unter Umständen erdrückenden, immer gefährlichen Widerstand. Revolutionen und aktivistische Bilderstürmer irren ungeistig, wenn sie Form durch das sittliche Problem überhaupt in Frage gestellt glauben. Liest man ihre Kunstscheu aber richtig, als Zweifel, ob formende Kraft den herangewälzten sittlichen Stoff im gegebenen Augenblick bemeistern könne, oder als Bekämpfung derer, die sich dilettierend, genießerisch oder geschäftemachend in den Vorhöfen der Kunst umtreiben, dann findet sich Beachtliches darin, wenn auch unter keinen Umständen ein Argument gegen echte künstlerische Berufung. Tat ist Kampf. Form ist das umkämpfte Ziel. Freilich ist sie eschatologisch wie der namenlose Frieden in der Natur oder in der Gottheit. Aber wie diese hütet sie mitten im Kampf das Eine, um dessentwillen Kampf geführt wird. Man muß Mensch genug sein, um zu fühlen, daß beides sich nicht bestreitet, sondern ergänzt. Man muß an die Berufungen mehr glauben als an die Programme. Rationalismus ist eine gute Waffe des Menschen gegen metaphysische Falschmünzerei. Aber eine letzte Frömmigkeit sollte den Menschen, der Dämon und Vertrauen in sich hat, zurückhalten vor der Grenze, wo Ratio zum Nefas wird.

Das Mandat zur formlichen Bewältigung des Dunklen ist ebenso erstgeboren wie das Mandat zum wirklichen Bewegen äußerer Welt oder zur Verfestigung sittlicher Werte. Mag es eine ‚Dummheit' der Ateliers geben, eine Tatscheu der zum Formen Berufenen: niemand kann wissen, welchen höheren Zwecken die Künstler damit treubleiben, welche Zukunft sie vorbereiten, was sie an Leben und Lebendigkeit fließend erhalten. Kunst, eine unaufhörliche Folge von Umwälzungen, lebt stets von der Kraft des Morgen, die sie ins Heute hereinreißt. Sie ist Urfeindin der Starre. Sie hat unendlich vieles dazu beigetragen, die Menschheit zu verlebendigen und im Zustand jugendlicher Beweglichkeit zu halten. Form ist das einzige, das keinen Tod kennt. Sie hat vom Sterben nie vernommen. Paradigmatisch erhebt sich die Tatsache, daß von längst vergangenen Völkern nur das blieb, was denkmalhaft in künstlerische Form gerettet

Expressionismus Wilhelm Michel

wurde. Wichtiger aber ist, daß ein Gedicht von Goethe, eine Sinfonie von Beethoven, ein Gemälde von Grünewald innerlich nichts vom Tode wissen. Sie kennen ihn nicht. Sie kennen nicht das schreckliche In-Frage-Stellen aller Werte, das der Todesgedanke in Menschenhirnen anrichtet. In ihnen herrscht klar, sonnenhaft Kraft und Gesetz. Sie sind Überwinder der Traurigkeit, sie sind inwendig uferlos von Horizont und ganz durchleuchtet von jener Freude, die die Welt aus dem Nichts hervortrieb."

Andere Schützer von Kunst und Dichtung

Mit scharfen Geisteswaffen ist hier der um 1918 besonders heiß umstrittene Standpunkt des „Künstlers" gegen den Ansturm des politischen „Ethikers" erfolgreich verteidigt worden. Dieser Kampf stellte sich uns zugleich dar als ein Kampf zwischen nach Westen oder nach Osten Schauenden, zwischen im äußeren Sinne Tätigen und im äußeren Sinne Beschaulichen. Was das heißt, wird jedem klar, der nach der „Aktion" die „Weißen Blätter" und dann etwa die Hellerauer „Neuen Blätter" liest. Hier finden Däublers und Momberts Kunst Sonderwürdigungen, taucht Barlach zuerst auf, ist aber auch für Dehmel, Paul Ernst und Rilke noch Platz, spricht neben Martin Buber der geistesverwandte Rudolf Kaßner, der Verfasser der „Elemente der menschlichen Größe", kommen vor allem die gesinnungsgleichen Franzosen zu Wort: der Philosoph Bergson und die Dichter Péguy, Suarès, Jammes, besonders aber Paul Claudel, dessen Dramen „Verkündigung", „Goldhaupt" und „Der Ruhetag" Jakob Hegner übersetzt hat. Aber dieser Kampf kann sich auch darstellen als ein Kampf zwischen südlich-romanischem Geiste und nordisch-deutsch-magischem — wie will man sonst den „Charon" verstehen! —, aber auch als die Wiedergeburt des gotischen Menschen, als seine Befreiung von einer humanistisch-klassischen Formüberlieferung und einer fremden südlichen Denk- und Fühlweise; kann sich aber auch darstellen als ein Kampf zwischen Politik und „Metapolitik" — so drückte, wie wir sahen, Paul Kornfeld den Gegensatz aus — oder zwischen dem untragischen und dem tragischen Menschen — Reinhard Sorges Werk kann zu solcher Scheidung Anlaß geben — oder zwischen einer auf ganz bestimmte Ziele gerichteten inhaltlichen Was-Kunst und einer von jedem Inhalt absehenden, nur formalen, ganz „abstrakten" Wie-Kunst — so wird es der „Sturm" wollen. Von allen diesen anderen Erscheinungsformen des Grundgegensatzes wird später die Rede sein.

* *
*

Wer um etwa 1890 zurückblickte auf die Gedankenwelt der Dichter und ihrer Anreger, dem entglitt der Boden unter den Füßen. Ein Menschenalter später versinkt man ebenso in chaotischer Welt: nur daß diese Zeit Chaos will. Auch diese Zeit ist keine große klare Flut, die trägt, sondern ein Strudel, der hinabzieht. Um 1890 rettete sich ein Geschlecht, froh, überhaupt noch Grund unter den Füßen finden zu können, auf den platten Boden materialistischer Welt-, Geschichts-, Natur- und Kunstauffassung, verschrieb ein gottloses und gottfernes Geschlecht sich einem Götzen. Vielleicht daß Geisteswissenschaften dem Geschlechte von 1910 und 1920 für sein Erkennen, Fühlen, Wollen und Gestalten die Stützen geben, die Naturwissenschaften dem von 1890 nur vorgetäuscht hatten; vielleicht aber auch die Ansprüche einiger, mit ihnen beginne die neue Welt, einschränken auf die Erkenntnis, daß nur eine der beiden Geistesströmungen, die seit Urzeiten sich ablösen, wieder hervorbricht in verwandelter Gestalt.

Drittes Kapitel

Geistige Grundlagen

Kunst als Erscheinungsform des Gesamtwandels einer Zeit

Wenn neue Kunst auftaucht, erscheint sie naiven Menschen — und nicht nur solchen! — zunächst als Willkür. „Da macht Kunst wieder mal Seitensprünge!" — „Da fließt Kunst wieder mal nicht im Gesamtstrome des geistigen Lebens!" sagt sogar mancher, der selbst irgendwie schon unbewußt von einem neuen Geiste ergriffen ist. Wenige Jahre oder Jahrfünfte später weiß der Ungläubige, daß auch diese Kunst wieder nur eine der Erscheinungsformen des Gesamtwandels einer ganzen Zeit war. Weiß es und beweist es gar!

Das naturwissenschaftliche Zeitalter

Der Naturalismus war, was sein Name ja sagte, Ausdruck gewesen eines naturwissenschaftlich gerichteten Zeitalters: so sehr sein Kind, daß er zu fühlen, zu denken, zu glauben, zu beweisen, zu tun hatte, was der strenge Vater befahl. Denkweisen und Ausdrucksweisen waren die gleichen, auch die Aufgaben waren es. In der Theorie Zolas wenigstens war der Dichter zum Diener des Naturwissenschaftlers geworden, ein Experimentator wie er, der Naturgesetze wie die von der Vererbung und vom Einfluß der Umwelt im Rahmen eines Kunstwerkes hatte triumphieren zu lassen. Wie der Naturwissenschaftler ein Augen- und Ohrenmensch, der sich zu hüten hatte vor dem nicht Faßbaren, dem nicht Zählbaren, nicht Wägbaren, all dem, das über eine — im weitesten Sinne genommen — physikalische Weltbetrachtung hinausgeht, dem Metaphysischen! Aber die gleiche Warnungstafel war vor der Philosophie aufgerichtet. Auch sie war nur Dienerin der Einzelwissenschaften, der Naturwissenschaften besonders. Sie diente ihnen als Psychologie, streng gerichtet nur auf das Zähl-, Meß- und Wägbare. Sie schränkte als Erkenntnistheorie ihren Wirkungsbereich und Aufgabenkreis möglichst ein. Sie war — in einem Zeitalter, in dem die geschichtliche Betrachtung überwog — unfruchtbare Geschichte der Philosophie, nicht Neuschöpfung; sie war nicht mehr Gesamtwissenschaft, nicht mehr der Versuch der Erkenntnis der letzten Zusammenhänge alles Seienden. Auch sie hatte sich streng zu hüten vor dem Grenzübertritt ins Metaphysische. Als Wilhelm Dilthey, als Verfasser des Werkes „Das Erlebnis und die Dichtung" gewiß einer der Vorbereiter des neuen Geistes, 1892 von Breslau Abschied nahm, da war, wie Karl Joël erzählt, der „Refrain" seines Abschiedskollegs: „Metaphysiker sind Narren." Aber in der allgemeinen Schätzung war jeder Philosoph mindestens ein Halbnarr, sein Bestreben eine Zeitvergeudung an überflüssige Dinge.

Physikalische Weltbetrachtung

Aufleben der Metaphysik

Da schlägt um die Jahrhundertwende das Pendel zurück. Übersättigt, verwirrt durch Einzelwissen, sehnt man sich nach der Zusammenfassung aller Einzelergebnisse in einem neuen Weltbilde. Die Beschäftigung mit philosophischen Fragen wird allgemein. Naturforscher und Naturbetrachter werden zu Naturphilosophen, und mag auch mancher neue Versuch zunächst keine schöpferische Tat, sondern nur eine Entlarvung der Unfähigkeit sein, mit bisherigem Fühlen, Schauen, Denken ein Weltbild zu schaffen, mag die Lösung der „Welträtsel" und die Verkündung der „Lebenswunder" eine philosophische Schande sein, die Tatsache des Versuchs ihrer Lösung gerade durch einen orthodoxen Naturforscher wie Ernst Haeckel etwa deutet auf eine Wandlung des Zeitgeistes. Dieser Weg der Wandlung, den sogar die exakten Naturforscher gehen müssen, wird alle in ein ähnliches Neuland führen. Anfangs versuchten sich Naturforscher mit unzureichenden Mitteln als Naturphilosophen, wie noch Ernst Mach oder

Geistige Grundlagen

gar Wilhelm Ostwald, dessen platter, auf Überschätzung der Technik beruhender Nützlichkeitsstandpunkt sich kaum viel über Haeckelsche Denkweise erhebt; später werden wirkliche Naturphilosophen wie Hans Driesch und Erich Becher zu Mitschöpfern einer neuen Metaphysik. Oder: In der Erkenntnistheorie haben anfangs „Neukantianer" die Führung: scharfsinnige Mathematiker und reine Methodiker wie Hermann Cohen, Paul Natorp, Ernst Cassirer, Geschichtsphilosophen und Werttheoretiker wie W. Windelband und Heinrich Rickert, Akademiker mit breiter Wirkung auf Fachkreise, aber ohne Einfluß auf eine neu sich bildende Denk- und Fühlweise, zu der erst Georg Simmel und als letzter Neukantianer Leonhard Nelson — zu beiden bekennt sich etwa Kurt Hiller — Beziehung gewinnen; indem Nelson nicht mehr eine Kritik der Erkenntnis gibt, sondern zu einer Kritik bisheriger Erkenntnistheorie kommt — unsinnig ist es, die Möglichkeit einer Erkenntnis erst beweisen zu wollen, man muß eine unmittelbar anschauende Vernunft voraussetzen —, ist die Brücke zu den Grundvoraussetzungen neuer künstlerischer Gefühls- und Gestaltungsweisen geschlagen. Diese erhalten aber erst ihre feste Stütze in der Gegenstandstheorie Meinongs und in der von Edmund Husserl und seinen Anhängern oder Jüngern wie Max Scheler und Moritz Geiger ausgebildeten phänomenologischen Methode. Ihre „Wesensschau" ist die der neuen dichterischen „Bewußtseinshaltung" der Intuition entsprechende neue philosophische „Bewußtseinshaltung"; nicht zufällig steht 1913 der Begriff der künstlerischen Intuition mit im Mittelpunkte der Erörterungen des ersten internationalen Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Neue Erkenntnistheorie

Neue Psychologie

Oder: Auf die experimentelle Psychologie Wilhelm Wundts und seiner Schüler, die sich bewußt beschränkt auf die elementaren Vorgänge, die meß-, wäg- und zählbar sind, folgt eine Experimentalpsychologie, die auch verwickeltere Fragen wie die künstlerischen zu behandeln versucht, die mit Glück, wie E. Jaensch in Marburg, aus den künstlerischen Äußerungen des Kindes zu Ergebnissen kommt, die Grundanschauungen heutiger Künstler auch auf experimentellem Wege als berechtigt bestätigt. Dasselbe gilt von der Psychologie auf nicht experimenteller Grundlage, die, anfangs nichts als eine Lehre von den Bewußtseinsvorgängen, später den Begriff der Seele wiederaufleben läßt, eindringend in das Reich des Unbewußten, Unterbewußten, Irrationalen, des „Parapsychischen", des „Jenseits der Seele". Oder: typische Gestaltungsweise kann eine Stütze finden an der Struktur- und Typenlehre Wilhelm Diltheys und Eduard Sprangers. Oder: wie recht neuere Künstler haben, auf das neue andersgeartete Wollen hinzuweisen, auf einen Stilwillen aus anderem Fühlen heraus, macht Wilhelm Worringer durch grundsätzliche Untersuchungen über „Abstraktion und Einfühlung" und gotisches Fühlen und Gestalten begreiflich. Oder endlich, um in einem Buche über neueste Dichtung auch auf die Wandlung in der wissenschaftlichen Betrachtungsweise der Wortkunst hinzuweisen: die geschichtlich-philologische der Schererschule weicht der systematisch-philosophischen Betrachtungsweise Wilhelm Diltheys, Friedrich Gundolfs, Ernst Bertrams, Rudolf Ungers, Richard Müller-Freienfels', Oskar Walzels, Fritz Strichs. Alles bezeichnend für eine Zeit, an deren Anfang Dichter Naturbetrachter, Naturforscher, höchstens Naturphilosophen sind, an deren Ende sie aber Philosophen sind oder wenigstens um die Lösung philosophischer Probleme sich bemühen: Emil Lucka schreibt ein Werk über „Die Phantasie" und „Die Grenzen der Seele", Max Brod (mit Felix Weltsch zusammen) über „Anschauung und Begriff", Salomo Friedlaender-Mynona über „Psychologie und Logik" (bereits 1907) und „Schöpferische In-

Neue Literaturwissenschaft

differenz"; Erwin Guido Kolbenheyer sucht in seiner „Bauhütte" „Elemente einer Metaphysik der Gegenwart" zu geben; Gustav Sack, dessen Gesamtwerk überhaupt nur als Auseinandersetzung mit philosophischen Gedanken zu verstehen ist, fordert auch von anderen „Etwas mehr Philosophie", und Otto Flakes Schaffen gipfelt sogar in zwei Werken („Das neuantike Weltbild" 1922 und „Die Unvollendbarkeit der Welt" 1923), die ein ganz neues philosophisches System geben wollen.

Geistige Grundlagen

So gibt die Entwicklung der Geisteswissenschaften der neuen Kunst Stütze. Stütze ihrem Gehalt, Stütze ihrer Gestalt. Alles, was in der neuen Kunst Ausdruck einer Krisenstimmung ist, von der Ahnung eines Gerichtstages an, der kommen muß, das ist von Philosophen, Historikern, Soziologen, Volkswirtschaftlern und Politikern zum Teil Jahrzehnte vorher schon verkündet worden. Verhallende Stimmen in einer tauben Zeit! Anklagende Leidenschaft, die zürnend gegen eine in Machtrausch und Geldgier sich hohl aufblähende Zeit aufstand, gab den Neukantianern, der mächtigen Gestalt Hermann Cohens zumal, ihre Bedeutung weit über ihre Fachuntersuchungen hinaus. Das Hohelied der Gemeinschaft, seit 1910 unendliche Male gesungen, sang zuerst, ein Menschenalter fast vorher, 1887 der Soziologe Ferdinand Tönnies in dem großen Werke „Gemeinschaft und Gesellschaft", das erst heute anfängt zu wirken. Alle neue Sehnsucht lebt schon in diesem Werke, das die heute sichtbarer gewordenen Begriffsgegensätze ganz scharf heraushebt: Kultur und Zivilisation, Gemeinschaft und Gesellschaft, „organischer" und „mechanischer" „Typus des Zusammenlebens", „Ausdruck und Ausbildung des ursprünglichen, die Totalität des Menschen vertretenden, naturhaft einheitlichen, bindungsgetragenen Willens" und dagegen Ausdruck und Ausbildung „des differenzierten, vom abgelösten Denken erzeugten, aus der Totalität gebrochenen, vorteilsüchtigen Willens". Den Gedanken an ein unabhängiges selbständiges Geistesleben (Geistesleben ist Weltbilden, Weltinnerlichkeit, Weltgrund, Natur ist nur eine der Stufen dieses seines Weltbildens) hielt in naturalistisch-materialistischer Zeit Rudolf Eucken aufrecht: gewiß nicht der tiefste Philosoph der Zeit, aber der vielleicht, der auf breiteste Schichten wirkte. Wie hier das Wort Geist, so war das Wort Seele vor dem Kriege schon wiedererstanden, im Verborgenen verkündet durch Philosophen, auf die fast niemand hörte, vermittelt durch Männer, die von Haus aus nicht Geisteswissenschaftler waren. Das gab den Vorkriegsschriften Walter Rathenaus („Reflexionen", „Zur Mechanik des Geistes", „Zur Kritik der Zeit") ihre Bedeutung, schuf ihren lauten Widerhall, daß da ein Mann der Technik, ein Mann des im Sinne der Zeit schöpferischen Verstandes alle Kräfte der Seele aufrief gegen diesen Verstand. In der Seele eines nach Ehrlichkeit, Lauterkeit, Wahrheit ringenden Menschen, den eine Fülle des Wissens beschwerte, ein immer wacher Verstand belastete, der einer „mechanisierten" Welt, das heißt einer ungeistigen, die menschliche Freiheit verkümmernden Zwangsorganisation nicht verfallen wollte und doch gezwungen war, als schöpferischer Ingenieur weiter zu „mechanisieren", verdichtete sich die Sehnsucht der Zeit allmählich zu den Schlußworten seines Buches „Von kommenden Dingen", diesem Aufstand der Seele gegen die Götzen der Zeit in der Maske des Besitzes, des Glückes oder der Gewalt, diesem Bekenntnis zu Gott und Geist: „Wir sind nicht da um des Besitzes willen, nicht um der Macht willen, auch nicht um des Glückes willen; sondern wir sind da zur Verklärung des Göttlichen aus menschlichem Geiste." Und steht hier so der ethische und religiöse

Geisteswissenschaft als Stütze des Gehalts der neuen Kunst

Hermann Cohen

Ferdinand Tönnies

Rudolf Eucken

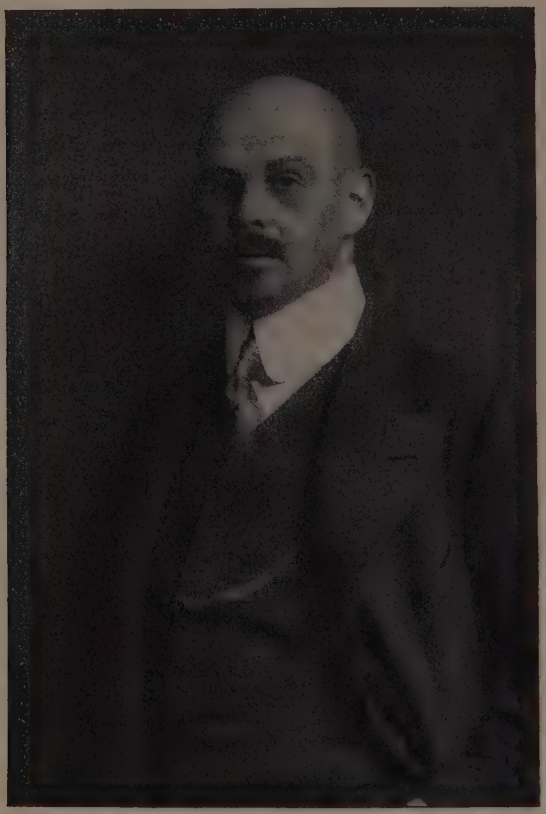
Walter Rathenau

Geistige Grundlagen

Geist auf, aus dem die Dichtung der Zeit ihre besten Kräfte schöpft, so überall mindestens als Sehnsucht der Wille zur Selbstbestimmung und Selbstverantwortung, ohne den jener Geist nicht denkbar ist: spürbar überall als Erlösung aus der Enge eines verantwortungslosen „Quietismus", eines standpunktlosen „Relativismus", eines lähmenden „Determinismus", als Überwindung einer nur „kausalen" Weltbetrachtung. Die Wissenschaft beweist wieder die Freiheit des Menschen.

Hans Vaihinger

Karl Joë



Walter Rathenau
Photographie von Sanden-Sellin in Berlin

Von der Übergangslehre Hans Vaihingers, der „Philosophie des ‚Als-Ob'", an bricht die Überzeugung von der menschlichen Willensfreiheit sich wieder Bahn: Anfang der 90er Jahre plant der junge Karl Joël noch ganz im Sinne der Zeit ein Buch für die Willensunfreiheit; als es 1908 erscheint, beweist es schon im Titel („Der freie Wille") das Gegenteil. Allen Willensmächtigen bereiten neue Wissenschaften oder neue Lehren über „okkulte Phänomene" den Boden. Sie versuchen wie in der Dichtung die reine Westlergesinnung zu Grabe zu tragen, jene Gesinnung, die aus der Kenntnis von Naturgesetzen Schranken für den menschlichen Willen aufgerichtet, heraufzuführen jene Haltung östlicher Menschen, die aus der Kenntnis von der nahezu grenzenlosen Entwicklungsfähigkeit des menschlichen Willens vorstießen ins Unerklärliche des „Parapsychischen". Mit Erkenntnissen, Lehren und Gaben des Ostens beschenkte z. B. Rudolf Steiner die Jünger seiner theosophischen Geheimlehre und seiner Geisteswissenschaft.

Neue künstlerische Gestalt als Formwerdung des neuen Gehaltes

Stützen diese hier ganz knapp umrissenen Ergebnisse mehr oder weniger den neuen Gehalt, so andere die neue künstlerische Gestalt. Geht jener im allgemeinen leicht ein, so schwerer diese. Daß neue Gestalt nichts anderes ist als die Formwerdung des neuen Gehaltes, Formwerdung der neuen Kräfte, wird nicht so leicht begriffen. Dem wissenschaftlichen Nachweis dieses Zusammenhanges und der Möglichkeit seiner Erkenntnis müssen darum einige Worte mehr gewidmet werden. Die Betrachtungen, die von einer neuen Einsicht in die Eigenart früherer künstlerischer Zeiträume ausgehen, übliche Wertungen als ein-

seitig nachweisen und so ein ganz anderes Verständnis neuerer heutiger künstlerischer Bestrebungen zu vermitteln vermögen, lassen sich mit drei Namen verknüpfen: mit Wilhelm Worringer, Henri Bergson und Edmund Husserl. **Geistige Grundlagen**

Wesentlich ist zunächst der wissenschaftliche Nachweis, daß die heutigen Ausdrucksformen auf der Spirale künstlerischer Entwicklung ähnlichen Formen früherer Zeiten von ähnlicher seelischer Haltung entsprechen. Es ist das Verdienst Wilhelm Worringers, betont zu haben, daß es in der Kunst immer zwei Ausdrucksmöglichkeiten gegeben hat, für die er mit Betrachtungen über die polaren Begriffspaare „Abstraktion und Einfühlung" — so heißt seine bereits 1906 entstandene, 1908 veröffentlichte Erstlingsschrift — „Naturalismus und Stil", „Transzendenz und Immanenz" das Verständnis zu wecken sucht. Worringer fußt auf den Ergebnissen des viel zu früh — 1905, siebenundvierzigjährig — gestorbenen oberösterreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl (Hauptwerke: „Stilfragen" 1893, „Spätrömische Kunstindustrie" 1901). Gottfried Sempers ein ganzes Jahrhundert gültige Begriffsbestimmung des Kunstwerkes als eines Produktes aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik ist Riegl ein „Dogma der materialistischen Metaphysik". Dieses Dogma reicht aus zur Erklärung des Kunsthandwerkes, reicht nicht aus zur Erklärung eines großen Teiles überlieferter Kunstdenkmäler. Man hat nicht zu fragen: Was ist hier mechanisch, technisch erreicht? Kunstgeschichte darf nicht mehr wie bisher nur „eine Geschichte des K ö n n e n s" sein. Sondern man muß fragen: Was hat der Künstler gewollt? Kunstgeschichte hat Darstellung zu sein des „absoluten Kunstwollens", „das durch jene drei Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik nur modifiziert wird". „Diesen drei Faktoren kommt nicht mehr jene positive schöpferische Rolle zu, die ihnen die materialistische Theorie zugedacht hat, sondern eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes." Können ist nur eine „sekundäre Folgeerscheinung des Wollens". Das heißt: „Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein anders gerichtetes Wollen zurückzuführen." Daraus ergibt sich nun eine ganz andere Einstellung gegenüber den sogenannten „Verfallszeiten". Lege ich nicht den klassischen Maßstab an jede Erscheinung, sondern jenen des Kunstwollens, das heißt „jene latente innere Forderung", „die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet", sehe ich im Kunstwerk den vollendeten Ausdruck des „Weltgefühls" einer Zeit, das heißt des „psychischen Zustandes, in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber befindet", dann ist eben etwa, wie Alois Riegl bewiesen hat, die spätrömische Kunst keine Verfallskunst, keine durch „Barbarisierung" hervorgerufene minderwertige Kunst, nicht „unschön", nicht „leblos", sondern der „naturnotwendige Ausdruck eines großen unabwendbaren Schicksals, das der griechischen Kunst von allem Anfang an vorbeschieden, aber auch im Interesse aller künftigen Kunstentwicklung ebenso notwendig war als das Christentum im Interesse der allgemeinen Kulturentwicklung der Menschheit", die erste europäische Erlösung von der klassischen Gestalt, von der „antiken Schranke der Raumnegation", die erste „Darstellung der Einzelform im unendlichen Raum". **Wilhelm Worringer** **Die Lehre Riegls** **Kunstgeschichte als Darstellung des Kunstwollens**

Diese Gedanken weiterführend kommt Worringer zu folgenden Ergebnissen: Nimmt man an — und man muß es, da man sonst seine Betrachtungen einschränkt auf den kleinen Kreis klassischer Kunst — „daß das Kunstwerk ein **Worringers Ergebnisse**

Geistige Grundlagen

selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen o h n e Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht", so stoße ich immer wieder auf zwei Pole menschlichen Kunstempfindens, -schaffens, -verstehens. Gehe ich vom Verhalten des betrachtenden Subjekts aus, so kann ich vor klassischen Gebilden zur sogenannten Einfühlungslehre kommen, wie sie am reinsten und tiefsten Theodor Lipps geformt hat. „Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß." Ästhetisch genießen heißt hier, „mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand genießen, mich in ihn einfühlen". „Was ich in ihn einfühle, ist ganz allgemein Leben. Und Leben ist Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen. Leben ist mit einem Worte Tätigkeit. Tätigkeit aber ist das, worin ich einen Kraftaufwand erlebe. Diese Tätigkeit ist ihrer Natur nach Willenstätigkeit. Sie ist das Streben oder Wollen in Bewegung." Aber diese Einfühlung ist unmöglich vor jenem „ungeheuren Komplex von Kunstwerken, die aus dem engen Rahmen griechisch-römischer und modern okzidentaler Kunst hinaustreten." Denn nur wo das ästhetische Erlebnis seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, hat es als Voraussetzung den Einfühlungsdrang; jenes andere ästhetische Erlebnis aber findet im Gegenteil schön das „lebenverneinende Anorganische", das „Kristallinische" oder „allgemein gesprochen" „alle abstrakte Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit"; das heißt: seine Voraussetzung ist der „Abstraktionsdrang". Das Kunstwollen beruht in dem einen Falle auf dem „Beglückungsgefühl, das durch die Wiedergabe organisch-schöner Lebendigkeit in uns ausgelöst wird", auf dem, „was der moderne Mensch als Schönheit bezeichnet", auf der „Befriedigung jenes inneren Selbstbetätigungsbedürfnisses", das in den Formen eines Kunstwerkes sich selbst genießt. In dem anderen Falle besteht die Beglückungsmöglichkeit, die in der Kunst gesucht wird, „nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden", in der Befriedigung des Dranges, „das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureißen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, das ist Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem a b s o l u t e n Werte zu nähern". Die Voraussetzung ist dort „ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen", hier „eine große innere Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt", „eine ungeheure geistige Raumscheu". Beide Arten des ästhetischen Erlebens lassen sich aber auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen: es ist „das Bedürfnis nach Selbstentäußerung": Freilich: „Im Abstraktionsdrang ist die Intensität des Selbstentäußerungstriebes eine ungleich größere und konsequentere. Er charakterisiert sich hier nicht wie beim Einfühlungsbedürfnis als ein Drang, sich vom individuellen Sein zu entäußern, sondern als ein Drang, in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöst zu werden vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz. Das Leben als solches wird als Störung des ästhetischen Genusses empfunden." Geschichtlich betrachtet verläuft die Entwicklung so, „daß die Kunst mit reinen Gebilden des Abstraktionsdranges einsetzt, daß bei einigen Völkern diese Gebilde durch solche aus

Einfühlungsdrang

Abstraktionsdrang

Einfühlungsdrang abgelöst werden und daß spät dann die Menschheit zu den Urgebilden zurückkehrt. Geistige Grundlagen

Um einen kühnen Vergleich zu brauchen: bei dem primitiven Menschen ist gleichsam der Instinkt für das ‚Ding an sich' am stärksten. Die zunehmende geistige Beherrschung der Außenwelt und die Gewöhnung bedeuten ein Abstumpfen, ein Getrübtwerden dieses Instinktes. Erst nachdem der menschliche Geist in jahrtausendelanger Entwicklung die ganze Bahn rationalistischer Erkenntnis durchlaufen hat, wird in ihm als letzte Resignation des Wissens das Gefühl für das ‚Ding an sich' wieder wach. Was vorher Instinkt war, ist nun letztes Erkenntnisprodukt. Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, ‚daß diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maja sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesenloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewußtsein umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen, daß es sei, als daß es nicht sei.' (Schopenhauer, Kritik der Kantischen Philosophie.)"

Wende ich nun die gewonnenen Ergebnisse an auf das „Produkt des Kunstwollens", so komme ich zu den polaren Begriffen Naturalismus und Stil. Naturalismus heißt in diesem Sinne nicht „Imitation eines Naturvorbildes". Nachahmungstrieb, der immer lebendig war, auch wo Kunst sonst aus dem Abstraktionsdrange hervorging, hat mit Kunst nichts zu tun; „seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung." „Die eigentliche Kunst hat jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt, nicht aber den reinen Nachahmungstrieb, die spielerische Freude an der Nachformung des Naturvorbildes." Naturalismus als Kunstgattung heißt darum „Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, aber nicht, weil man ein Naturobjekt lebensgetreu in seiner Körperlichkeit darstellen wollte, nicht weil man die Illusion des Lebendigen geben wollte, sondern weil das Gefühl für die Schönheit organisch-lebenswahrer Form wach geworden war und weil man diesem Gefühl, das das absolute Kunstwollen beherrschte, Befriedigung verschaffen wollte. Das Glück des Organisch-Lebendigen, nicht das des Lebenswahren erstrebte man." Stil aber umfaßt „alle jene Elemente des Kunstwerkes, die ihre psychische Erklärung im Abstraktionsbedürfnis des Menschen finden." Naturalismus ist der Ausdruck der „Immanenz", Stil Ausdruck der „Transzendenz". Den einen schufen Diesseitsmenschen, Weltfromme durch „Anlage, Entwicklung, klimatische und andere günstige Umstände", sinnlich Sichere, die religiös einem „naiv anthropomorphischen Pantheismus resp. Polytheismus" huldigen, Gläubige also der Sinnlichkeit, aber auch eines Verstandes, der nie ins Transzendentale übergreift, selbstsichere Griechen und Renaissancemenschen ohne jedes Erlösungsbedürfnis. Den anderen aber, den Stil, schufen die Jenseitsmenschen, schufen zuerst Orientalen: Menschen, weniger selbstbewußt, immer erlösungsbedürftig. Naturalismus und Stil — Immanenz und Transzendenz

„Bei dem Orientalen ist die Tiefe des Weltgefühls, der Instinkt für die aller intellektuellen Beherrschung spottende Unergründlichkeit des Seins größer und das menschliche Selbstbewußtsein entsprechend kleiner. Die Grundnote seines Wesens ist demzufolge ein Erlösungsbedürfnis. Das führt ihn in religiöser Beziehung zu einer trübgefärbten, von einem dualistischen Prinzip beherrschten Transzendenzreligion, in künstlerischer Beziehung zu einem ganz aufs Abstrakte gerichteten Kunstwollen. Der Armseligkeit rationalistisch-sinnlichen Erkennens bleibt er sich stets bewußt. Was konnte einem solchen Jenseitsmenschen griechische Philosophie sagen? Wie sie nach dem Orient vordrang, sah sie sich einer viel profunderen Weltanschauung gegenüber, von der sie dann

Geistige Grundlagen

auch teils restlos und geräuschlos verschlungen, teils bis zur Unerkenntlichkeit assimiliert wurde. Und dasselbe Schicksal erlebte die griechische Kunst mit ihrem Naturalismus. Unser europäischer Hochmut staunt darüber, wie wenig sie doch schließlich im Orient durchdrang und wie sehr sie doch schließlich von der alten orientalischen Tradition absorbiert wurde.

Wer von der unser Auffassungsvermögen fast übersteigenden Großartigkeit ägyptischer Monumentalkunst kommt und ihre psychischen Voraussetzungen nur ahnungsweise empfunden hat, dem werden im ersten Augenblick — ehe er den anderen Maßstab wiedergefunden und sich an diese lauere menschlichere Atmosphäre gewöhnt hat — die Wunderwerke klassisch-antiker Skulptur wie die Erzeugnisse einer kindlicheren, harmloseren Menschheit erscheinen, die von den großen Schauern unberührt blieb. Ganz klein und dürftig wird ihm plötzlich das Wort ‚schön' vorkommen. Und dem Philosophen, der mit seiner aristotelisch-scholastischen Erziehung orientalischer Weltweisheit gegenübertritt und dort allen mühsam erarbeiteten europäischen Kritizismus schon als selbstverständliche Voraussetzung findet, geht es nicht besser. Hier wie dort will es erscheinen, als ob der Aufbau in Europa auf einer kleineren Basis, auf kleineren Voraussetzungen errichtet sei. Man möchte fast von fein ausgearbeiteten Miniaturwerken reden. Damit soll natürlich nicht auf die dimensionale Größe orientalischer Kunstwerke angespielt werden, sondern nur auf die Größe der Empfindung, die sie schuf."

Klassische und gotische Epochen

Weg darum mit der Alleinherrschaft einer Ästhetik, die in der Verherrlichung des Klassisch-Schönen gipfelt! Wir vergewaltigen den Tatbestand, wenn wir in den klassischen Epochen „absolute Höhepunkte und Erfüllungsgipfel alles künstlerischen Schaffens" erblicken. Wir verstehen sonst — und hier tritt neben Worringer vor allem der im Kriege gefallene Paul Burger, der Freund Franz Marcs und der ganzen Gruppe des „Blauen Reiters" — andere Kunstepochen nicht, nicht frühere, nicht unsere eigenen, nicht die Gotik, nicht das Wollen von heute. Es gibt nicht nur eine „Metaphysik des Schönen", sondern auch eine „höhere Metaphysik, die die Kunst in ihrem gesamten Umfang umfaßt und die über jede materialistische Deutung hinausweisend sich in allem Geschaffenen dokumentiert", wurzelnd in der Erkenntnis, „daß alle künstlerische Produktion nichts anderes ist als eine fortlaufende Registrierung des großen Auseinandersetzungsprozesses, in dem sich Mensch und Außenwelt seit Anbeginn der Schöpfung und in aller Zukunft befinden", nichts anderes als „nur eine andere Äußerungsform jener psychischen Kräfte, die in demselben Prozeß verankert das Phänomen der Religion und der wechselnden Weltanschauungen bedingen". Wie aber, wenn wir nun gar sehen, womit die klassische Diesseitskultur erkauft wurde? Wenn wir sehen, „wie jeder Fortschritt des Geistes das Weltbild veräußerlichte und verflachte, wie er Schritt für Schritt erkauft werden mußte mit dem Verkümmern des der Menschheit angeborenen Organs für die Unergründlichkeit der Dinge". Erscheint uns denn dann nicht unsere europäisch-klassische Kultur in der „Beleuchtung einer großen Fragwürdigkeit"?

Gegen die europäisch-klassische Diesseitskultur

„Denn auf Europa und die Länder europäischer Zivilisation ist diese Diesseitskultur beschränkt. Nur in diesem Umkreis wagte man es im menschlichen Selbstvertrauen das wahre Wesen der Dinge mit dem Bild, das der Geist von ihnen machte, zu identifizieren und alles Geschaffene in glücklicher Naivität ans menschliche Niveau zu assimilieren. Nur hier konnte man sich gottähnlich dünken, denn nur hier hatte man die übermenschlich abstrakte Idee des Göttlichen zur banalen menschlichen Vorstellung veräußerlicht. Die klassische Seelenverfassung, in der Instinkt und Verstand keine unversöhnbaren Gegensätze mehr bedeuten, sondern zu einem einheitlichen Organ der Welterfassung zusammengeschmolzen sind, hat engere Grenzen, als unser europäischer Hochmut es sich eingesteht.

Die alte Kulturaristokratie des Orients hat immer nur mit vornehmer Verachtung auf die europäischen Emporkömmlinge des Geistes herabgeschaut. Ihr tief im Instinkt verwurzeltes Wissen um die Problematik der Erscheinungen und die Unergründlichkeit des Daseins ließ den naiven Glauben an Diesseitswerte nicht aufkommen. Das äußere Wissen des Okzidents ward auch ihr vermittelt, aber es fand in ihrer seelischen Konstitution keinen Ankergrund, an dem anklammernd es zum produktiven Kulturelement werden konnte. Die eigentliche Sphäre ihrer Kultur blieb vielmehr von allen geistigen Erkenntnissen unberührt. Jene Strömung, die im Okzident das ganze Kulturleben trug, erzeugte im Orient nur flüchtiges Wellengekräusel an der Oberfläche. Kein Wissen vermochte hier das Bewußtsein von der Beschränktheit des Menschen und seiner hilflosen Verlorenheit im Weltall zu übertäuben. Kein Wissen vermochte hier seine angeborene Weltangst zu dämpfen. Denn diese Angst stand nicht wie beim primitiven Menschen *vor* dem Erkennen, sondern *über* ihm. Ein großes letztes Kriterium gibt es für das Verhältnis der Menschheit dem Kosmos gegenüber: ihr Erlösungsbedürfnis. Die Art der Ausbildung dieses Bedürfnisses ist ein untrüglicher Gradmesser für die qualitativen Unterschiede in der seelischen Veranlagung der einzelnen Völker und Rassen. In der transzendentalen Färbung der religiösen Vorstellungen dokumentiert sich aufs klarste ein starkes, vom tiefsten Weltinstinkt bedingtes Erlösungsbedürfnis. Und entsprechend geht dem Weg vom starren Transzendentalismus zur immanenten Gottauffassung ein langsames Abflauen des Erlösungsbedürfnisses parallel. Das Netz der kausalen Beziehungen zwischen diesen Erscheinungen liegt so übersichtlich zutage, daß ein Hinweis darauf genügt. Um so weniger vertraut sind uns dagegen die Beziehungen, die zwischen einer solchen zum Transzendentalismus neigenden Seelenverfassung und ihrer künstlerischen Ausdrucksform bestehen. Denn jene Furcht des Geistes vor dem Unbekannten und Unerkennbaren schuf nicht nur die ersten Götter, sie schuf auch die erste Kunst. Mit anderen Worten: dem Transzendentalismus in der Religion entspricht immer ein Transzendentalismus der Kunst, für den uns nur das Organ des Verständnisses fehlt, weil wir uns darauf versteifen, das große unübersehbare Material an Kunsttatsachen einzig aus dem kleinen Gesichtswinkel unserer europäisch-klassischen Auffassung heraus zu werten. Im Inhaltlichen stellen wir wohl transzendentales Empfinden fest, im eigentlichen Kernpunkt des künstlerischen Schaffensprozesses, der Tätigkeit des formbestimmenden Willens, aber übersehen wir es. Denn die Vorstellung, daß die Kunst unter anderen Voraussetzungen auch den Ausdruck einer ganz anderen seelischen Funktion bedeutet, liegt unserer europäischen Einseitigkeit ferne."

Geistige Grundlagen

Freilich die Erkenntnis dieser Funktion vermittelt nur die Intuition. „Eine andere Möglichkeit der Erkenntnis als die Divination, eine andere Gewißheit als die Intuition gibt es hier nicht."

Notwendigkeit der Intuition

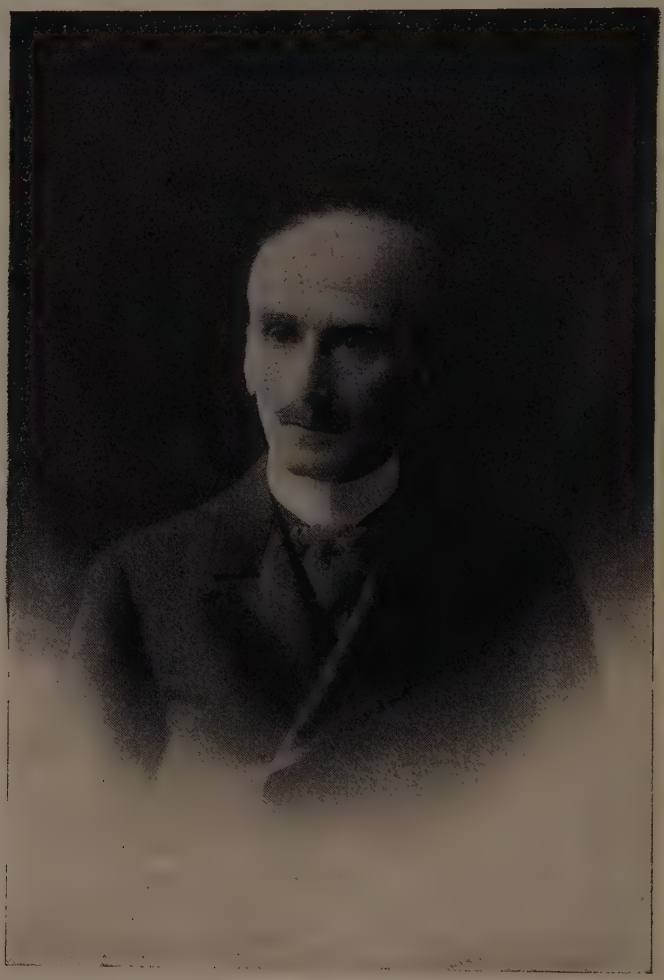
Intuition und Gewißheit! Auf der Möglichkeit einer Verbindung dieser beiden Worte beruht die neue Kunst. Konnte man sie auch nicht beweisen, noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zweifelte kein wahrhaft Schöpferischer an der Möglichkeit, ja Notwendigkeit solcher Verbindung selbst in der Wissenschaft: intuitiv ist die Erkenntnisweise der klassischen deutschen Philosophen bis Hegel; auf der Verbindung von Erfahrung und Intuition beruht Goethesches Schauen, auf sie führt Goethe alles Schöpferische zurück, auch reine Naturwissenschaftler wie etwa Liebig hatten sie erfahren, zeugten für sie. Aber in den mechanistischen oder rein mathematisch-logisch gerichteten Denksystemen des ausgehenden Jahrhunderts war für Intuition kein Platz. Erst um die Wende des Jahrhunderts findet das Wort wieder Eingang wie in die Kunst, so in die wissenschaftliche Erkenntnistheorie. Dies geschieht vornehmlich durch Henri Bergson. Philosophen und Dichter treffen sich in dem Bekenntnis zu dem gleichen Begriff.

Geistige Grundlagen

Bergson

Als Philosoph habe ich, meint Bergson, wenn ich nicht nur Logiker sein will, sondern Metaphysiker, das Wirkliche in seiner Unmittelbarkeit zu ergründen. Untauglich dazu ist der Intellekt. Der Intellekt schafft immer wieder nur ein logisch-mathematisches Begriffssystem; er ordnet immer nur, er setzt dem fließenden Leben Grenzen, er genügt höchstens zu einer äußeren Erkenntnis des

Henri Bergson



Mit Genehmigung von **Eugen Diederichs** Verlag Jena

Anorganischen. Er versagt vor dem Organischen, er fälscht sein Bild, indem er praktischen Bedürfnissen des Handelns unterordnet, was davon losgelöst betrachtet werden müßte; er gibt feste Umrisse, wo keine Begrenzung da ist, er fälscht das Bewußtsein, er täuscht Gesetzmäßigkeit und mathematische Verhältnisse vor, wo diese gar nicht vorhanden sind. Er kann sich eben nur „zu Hause fühlen", solange man ihn unter den leblosen Gegenständen beläßt, wo unsere

Tat ihren Stützpunkt und unsere Arbeit ihre Werkzeuge findet. Wie könnte er aber „das wahre Wesen des Lebens, den tiefen Sinn der Entwicklungsbewegung" erkennen? Er, der unsere Begriffe immer nur „nach dem Bild fester Körper formt, der unsere Logik vorzüglich" zu einer der festen Körper gemacht hat, der darum „seine Triumphe in der Geometrie feiert, wo die Verwandtschaft von logischem Denken und lebloser Materie offenbar wird, und wo er, nach geringstmöglicher Berührung mit der Erfahrung, einfach nur seiner natürlichen Bewegung zu folgen braucht, um von Entdeckung zu Entdeckung zu schreiten; immer gewiß, daß die Erfahrung hinter ihm her marschiert, um ihm unwandelbar recht zu geben." „Geschaffen durch das Leben, unter bestimmten Verhältnissen, und um auf bestimmte Dinge zu wirken — wie sollte unser Denken das Leben selbst zu umspannen vermögen, von dem es nur eine Ausstrahlung oder ein Aspekt ist? Abgelagert am Wege von der Entwicklungsbewegung — wie sollte es sich mit dem Ganzen dieser Entwicklungsbewegung decken? Ebensogut ließe sich behaupten, daß der Teil dem Ganzen gleichkomme, daß die Wirkung ihre Ursache in sich sauge, oder daß der Kiesel am Strande die Form der Welle nachzeichne, die ihn herantrug. Tatsächlich fühlen wir auch, daß keine unserer Denkkategorien: Einheit, Vielheit, mechanische Kausalität, vernünftige Zweckmäßigkeit — die Dinge des Lebens genau deckt: wer wollte sagen, wo die Individualität anfängt und wo sie aufhört. Ob das Lebewesen eines ist oder ein Vieles, ob die Zellen es sind, die zum Organismus zusammengehen, oder ob der Organismus es ist, der in Zellen auseinandergeht? Vergebens pressen wir das Lebendige in den oder jenen von unseren Rahmen. Alle Rahmen krachen. Sie sind zu eng, zu starr vor allem für das, was wir hineinspannen möchten." Nein, will ich das wahre Wesen der Welt erkennen, so muß ich auf diese Denkgewohnheiten verzichten, muß ich eine neue innere Blickhaltung gewinnen, die über das Empirische und Logisch-Mathematische hinweg eingeht in das unmittelbare Wesen. Diese neue innere Blickhaltung ist die Intuition. Mit Bergsons Worten: „Intuition heißt jene Art von intellektueller Einfühlung, kraft deren man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um auf das zu treffen, was er an Einzigem und Unausdrückbarem besitzt. Die Analyse dagegen ist das Verfahren, das den Gegenstand auf schon bekannte, also diesem und andern Gegenständen gemeinsame Elemente zurückführt, Analysieren besteht demnach darin, ein Ding durch etwas auszudrücken, was nicht es selbst ist." Den ungläubigen Verteidigern des Intellektes aber, die auf solche Forderung nach einem intuitiven Schauen einwenden: „Ihr steckt in Eurem Denken, Ihr könnt nicht aus ihm heraus." Ihr schafft immer alles doch nur mit dem Intellekt! entgegnet Bergson: Mit solchen Einwendungen läßt sich die Unmöglichkeit jeder neuerworbenen Gewohnheit überhaupt dartun. „Das Wesen des Intellekts ist es, uns in den Kreis des Gegebenen einzusperren. Die Tat aber durchbricht diesen Kreis. Wer nie einen Menschen schwimmen gesehen, würde vielleicht erklären, Schwimmen sei eine Unmöglichkeit; indem nämlich zum Schwimmenlernen bereits gehöre, sich über Wasser halten, das heißt also schwimmen zu können. Und in der Tat, das Denken würde mich ewig an die Erde festschmieden. Werfe ich mich dagegen einfach und furchtlos ins Wasser, so werde ich mich zuerst so gut es geht über Wasser halten, indem ich mich seiner erwehre, werde mich nach und nach an das neue Medium gewöhnen, werde mit einem Wort schwimmen lernen. So auch hat es in der Theorie etwas Absurdes, anders denn durch Intellekt erkennen zu wollen. Nimmt man jedoch das Wagnis kühn auf sich, dann wird vielleicht das Handeln den

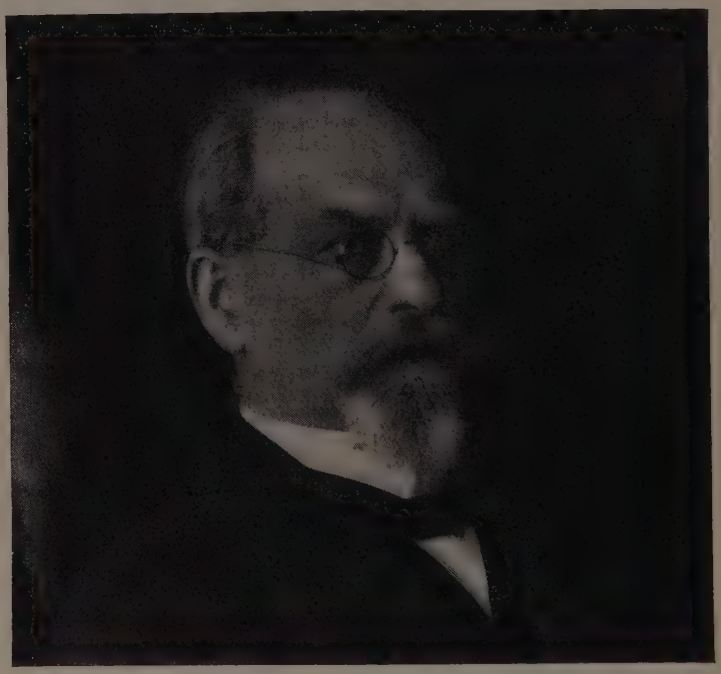
Begriffsbestimmung der Intuition

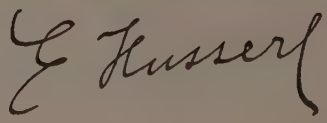
Knoten durchschlagen, den das Denken geknüpft hat und niemals aufknüpfen wird." Und man muß es wagen schwimmen zu lernen. Denn „hier ... aktiv einzugreifen, hier — frei von den eigentlich intellektuellen Formen und Gewohnheiten — das Leben ohne jeden Hintergedanken praktischen Nutzens zu betrachten, ist die Pflicht der Philosophie. Ihr eigenster Gegenstand ist die Spekulation, das heißt das Schauen."

Lehre von der schöpferischen Entwicklung

Was aber erkenne ich durch Intuition als das wahre Wesen der Welt? Daß das Leben Bewegung ist, gelebte Zeit allein Dauer! Daß alles fließt, darum auch

Photographie von H. Kaiser Freiburg i. Br. 1925





die in der Intuition neu gewonnenen unstarren Begriffe; daß élan vital, Lebensschwungkraft, die im Bewußtsein sich selbst erfaßt, alles beseelt; daß „schöpferische Entwicklung" das Weltziel ist; daß die tote Materie, die fälschlich dem Intellekte bisher den festen Maßstab lieferte, nur ihr erstarrtes Produkt darstellt. Daß meine Seele frei ist, ich nicht ein Opfer kausaler Zwänge bin, sondern ein bewußter Mitschöpfer der „schöpferischen Entwicklung", immer mich wandelnd, „um zu reifen", immer reifend, um mich selbst „unendlich zu erschaffen".

Husserl

Bergsons neue Blickrichtung oder Bewußtseinshaltung findet in Deutschland ihre Parallele in der von Edmund Husserl (geb. 1859) ausgehenden phänome-

nologischen Betrachtungsweise, zu der sich etwa, um nur ein paar Namen zu nennen, Max Scheler und Moritz Geiger bekennen. Sie ist viel besser methodisch aufgebaut, viel besser logisch begründet, wie ja auch diese neue einfluß- und zukunftsreichste philosophische Richtung in den kritischen „Logischen Untersuchungen" Husserls ihren Ursprung hat. Auch hier wird eine auf das Wesen der Dinge gerichtete, von dem reinen Verstande nicht erfahrbare neue Bewußtseinsweise gefordert. Was der Philosoph üben muß, ist „reine Wesensschau". Was er erkennen muß, ist nicht das „hic et nunc Dasein der Gegenstände", dem man naht mit Erfahrung, Psychologie, Experiment, relativierendem Abschätzen, persönlichen Einstellungen, die eine trügerische Sachlichkeit doch nur verhüllt, ist nicht ihre „existentia", sondern ihre „essentia", nicht ihr Dasein, sondern ihr Wesen. Das ist nur zu erkennen durch die „phänomenologische Reduktion", die absieht von all diesem „hic et nunc Dasein", durch reine Schau, in der sich das wahre unmittelbare Wesen darstellt, die der Philosoph beschreibend zu durchforschen und darzustellen hat und die nichts anderes ist als „das reine Bewußtsein in seinem absoluten Eigensein". Jede äußere Erfahrung läßt Zweifel zurück, diese innere nie; sie allein ist zweifelfreie Erkenntnis. Es ist kaum nötig, nun noch im Einzelnen darauf hinzuweisen, was diese Lehre für die neue Kunst bedeutet. Sie rechtfertigt die Blickhaltung des Künstlers auf die Intuition, seine Werturteile, seinen Kampf gegen Psychologie und Relativismus, gegen die Überschätzung der Einzelzüge und der sie betonenden Erfahrung, sie rechtfertigt seinen Anspruch, daß er überpersönlich erkenne, das wahre Wesen der Dinge in seinen Gebilden enthülle. Es ist auch kaum nötig, nun noch auf die hohe Bedeutung hinzuweisen, die diese Lehre für die Wertenden und Genießenden der neuen Kunst hat; auch ihnen erschließt sich das „Wesen" dieser Werke nur durch phänomenologische Bewußtseinshaltung, „wesenhafte Kunst" — ich verweise auf das Buch gleichen Titels von Walter Meckauer — durch „reine Wesensschau".

Reine Wesensschau

Erkenntnis durch phänomenologische Reduktion

Man mißverstehe nicht: nicht alle diese Lehren haben unmittelbar auf die Dichtung ihrer Zeit gewirkt. Bergsons Lehre freilich tat es, und nicht nur in Frankreich, wo die Welt der André Gide, Romain Rolland, Paul Claudel, André Suarès Geist von seinem Geiste ist, wo Charles Péguy von ihm sagte: Er hat unsere Fesseln gesprengt. Aber zu Husserl als Lehrer zum Beispiel bekennt sich nur Max Brod; Husserls Lehre stützt mehr Willen und Werk der jungen Dichter, bleibt mehr, ohne wieder eine Bewegungsrichtung zu verstärken, Ausdruck der allgemeinen Wandlung des Zeitgeistes auf verwandtem Gebiete. Nur eine Lehre — Siegmund Freuds Psychoanalyse — gewinnt eine unheimliche Macht über die künstlerische Jugend, wirkt so, daß Hermann Hesse, der um 1920 ein knappes Bild der jüngsten Dichtung zeichnete, eines feststellen konnte: die Herrschaft dieser Lehre über das junge Geschlecht. Die Tatsache ist eines der seltsamsten Zeichen der Zeit. Denn diese Lehre, die erst Widerspruch weckt, dann Zustimmung erzwingt, erst abstößt, dann anzieht, eine Weltdeutung auf Grund einer neuen Seelenlehre, eine Entschleierung von Geheimnissen, um deren Gestaltung seit Jahrtausenden Dichtersehnsucht rang, gipfelt doch in ihrer dogmatischen Form am Ende in einem Todesurteil über Kunstwerk und Schöpfer. Und so wäre die Liebe zu dieser Lehre die kaum faßbare Liebe von Opfern zu ihrem Henker, ließe nicht eine den Dogmatikern der Schule hier nicht folgende jüngere Schar von Psychoanalytikern eine Deutung zu, die Kunst und Künstler eine hohe Zukunftsbedeutung wieder sichert.

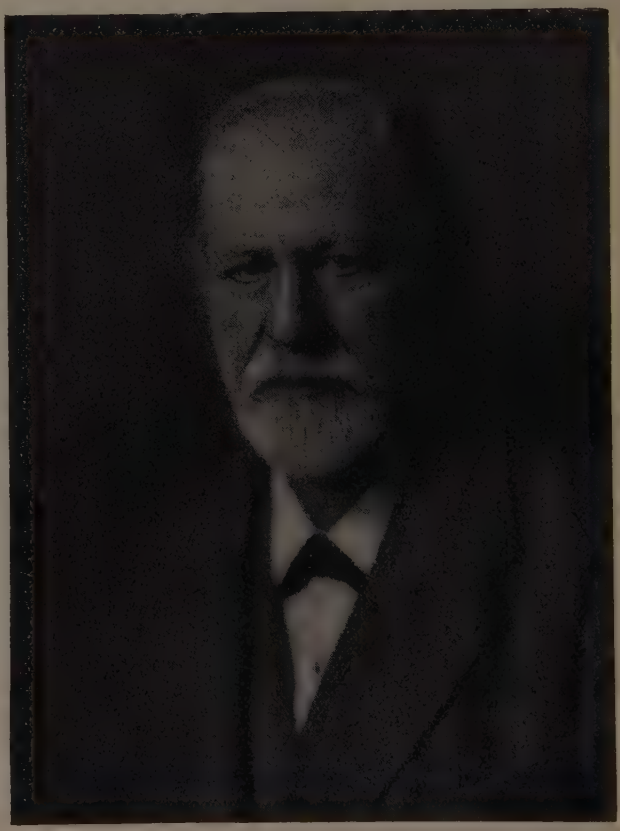
Freud und seine Bedeutung für die Jugend

Geistige Grundlagen

Freuds Lehre vom Unbewußten: Die Psychoanalyse

Zwei Wiener Ärzten, Josef Breuer und Sigmund Freud, gelingt es, selbst schwere Neurosen dadurch zu heilen, daß sie Unbewußtes in Bewußtes umwandeln, Breuer durch Hypnose, Freud durch eine Technik, die er Psychoanalyse nennt. Psychoanalyse aber ist zugleich eine Lehre, für die jene ebenso genannte Behandlungsart von Jahr zu Jahr immer reicheren Stoff liefert. Seelische Erkrankungen enthüllen sich Freud immer klarer als die Folgen absichtlich unterdrückter, „verdrängter" sexueller Triebe irgendwie perverser Art aus frühster

Sigmund Freud
Dr. med., Prof.



Photographie
von
Max Halberstadt, Hamburg

Jugend. Hilfsdienste zur Bewußtmachung dieser unbewußten Regungen leisten dem Arzte dabei die Träume der Kranken, die unter seltsamen Symbolen auf die unterdrückten Urwünsche hindeuten. Aber auch die Träume Gesunder stützen Freuds Grundanschauung, daß alle unbewußten Triebregungen sexueller Natur — das Wort in einem weiten Sinne genommen — sind. Das Kind ist der Anlage nach „polymorph pervers", das heißt, es kann unter dem Einflusse der Verführung „zu allen möglichen Überschreitungen verleitet" werden. Da es jedoch unter den Forderungen einer bestimmten Kulturstufe aufwächst und da diese perversen Triebe den „moralischen und sozialen Ansprüchen" der normalen Persönlichkeit widersprechen, so werden diese Triebe unabsichtlich verdrängt; nor-

malerweise müssen „die im Laufe der Kulturentwicklung verpönten Sexualtriebe" „in der Kindheitsgeschichte jedes einzelnen aufs Neue die Zähmung erfahren", „die ihnen die Menschenwerdung entwicklungsgeschichtlich auferlegt hat". Damit aber haben diese ins Unbewußte hinabgesunkenen Regungen nicht aufgehört psychisch zu wirken. Denn dieser den Kern des Unbewußten bildende „Komplex unabsichtlich verdrängter Kindheitsregungen", der selbst wieder „auf einer Summe phylogenetisch verdrängten Materials" ruht, „das im Laufe der Kulturentwicklung als unbrauchbar unterdrückt werden mußte und dem Individuum in der Regel überhaupt nicht mehr zum Bewußtsein kommt", dieser dunkle Schwarm unerfüllter und unerfüllbarer Wünsche aus Kindertagen und Urväterzeiten findet auch im normalen, gesunden Menschen seine späte, verhüllte, kaum erkennbare Befriedigung: dies geschieht außer in seltsamen Symbolhandlungen im Traume. Aus der gleichen Quelle früher sexueller Wunschregungen ist der Mythos gespeist, der nichts anderes darstellt als einen „Massentraum", nichts anderes ist „als in die Außenwelt projizierte Psychologie". „Die dunkle Erkenntnis psychischer Faktoren und Verhältnisse spiegelt sich in der Konstruktion einer übersinnlichen Realität, die von der Wissenschaft in Psychologie des Unbewußten zurückverwandelt werden soll. Man könnte sich getrauen, die Mythen vom Paradies und Sündenfall, von Gott, vom Guten und Bösen, von der Unsterblichkeit und dergleichen in solcher Weise aufzulösen, die Metaphysik in Metapsychologie umzusetzen."

So weitet sich eine Behandlungsart zu einer Psychologie, eine Psychologie zu einer Weltdeutung, an der seit etwa zwanzig Jahren Natur- und Geisteswissenschaftler (letztere seit 1912 besonders in der nach Spittelers Roman „Imago" genannten „Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften") arbeiten. Als der Urgrund, aus dem alles Seelische aufsteigt, wird das Unbewußte erkannt — es ist bezeichnend, daß Fechners Name in einer der letzten Schriften Freuds auftaucht —; diesem Mutterboden entstammt alles Dunkle, das sich bisher der Deutung widersetzte, entstammen die Träume, entstammen die Mythen, Sagen, Märchen, entstammen aber auch die beiden Reichen ähnlichen Phantasiewerke der Dichter. Subjektiv sind sie nichts anderes, als die geglückte „Sublimierung" von Trieben, die sonst zu Perversionen oder Neurosen führen können, objektiv gestatten sie, namentlich die dramatischen Werke, für andere die Befriedigung perverser (zum Beispiel sadistischer) Triebe ohne Schädigung für sich und die Gesamtheit. Was ist die Ödipusdichtung anders als der Niederschlag der frühen sexuellen Bindung jedes Kindes an die Eltern und Geschwister! (Otto Rank: „Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage"). Was ist ein Drama anders als ein Kräftespiel verschiedener Wünsche, das auf dem Schauplatz des Helden ausgetragen wird, sein Tod das Symbol dafür, daß alle Triebe befriedigt sind, gleichsam die „Sichtbarkeit der Wunscherfüllung in ihrer höchsten Form"; was ist die Lust an solchem Spiel anders als „das Erwachen aus einem schweren Traum" oder das „Freudegefühl nach der Genesung von einer Krankheit (Neurose)"! Was ist noch allgemeiner die Phantasie ihrer Entstehung nach anders als der gelungene Versuch des Unbewußten, „den infolge der äußeren Not in der Realität nicht mehr erreichbaren Lustquellen im Innern eine gesicherte Zufluchtsstätte zu schaffen, in der sie sich ungestraft befriedigen können", ein Ersatz der eigentlichen Realität durch die „psychische"; was ist Kunst, das heißt die „in einem bestimmten Material" „abgebildete" und „nach außen gestellte" „Phantasievorstellung" anders, als „das Zwischenreich zwischen Wirk-

Anwendung auf die Geisteswissenschaften

lichkeit und Phantasie", das „die Genußmöglichkeiten beider Welten, der äußeren und der inneren, in der weitestgehenden und reibungslosesten Weise gestattet"!

Folgerungen aus der Lehre für die Dichtung

Welch eine Lehre! Wie anziehend für eine ganze Zeit, die ins Unbewußte hinabzulauschen gezwungen ist, um neue Kräfte aus ihm zu ziehen! Wie unheimlich verführerisch für Wesen, die es immer zu diesen Gebilden des Unbewußten drängt, zu Träumen, Sagen, Mythen; wie unheimlich verführerisch für Wesen, die, zwischen Traum und Neurose, immer auf schmalem Grate, immer an Abgrundsrändern einen Weg suchen! Wie war erkannt, daß sie im Leiden wurzeln! Daß sie mit ihren Werken eine oft unglückliche Veranlagung verdeckten, Doppelgeschlechtliche in ihrem seelischen Grunde, zeugende Lende und tragender Schoß, schwebend zwischen Weiblichem und Männlichem, wie Urwesen Ungeschiedene, von Eros immer Verführte, aber nie Befriedigte! Wie war erkannt, daß die Liebe nur deshalb „den Hauptgegenstand der Kunst, namentlich der gesamten Dichtkunst, bildet", weil „der Künstler mit ihr im Leben nicht fertig geworden ist"! Wie ward der Künstler als „wesentlicher Kulturvermittler und Kulturträger" auf eine einsame Höhe gestellt! („Denn auf dem Wege von der realen Zivilisation zur inneren Kultur, auf dem der Mensch die durch äußere Not aufgegebenen Stücke der Realität durch innere Bereicherung zu ersetzen sucht, repräsentiert der Künstler die höchste Stufe der Entwicklung, weil er es nach einem Gedanken Freuds vermag, die dem Menschen bei diesem Prozeß abhanden gekommene ursprünglich lustvolle Beziehung zur Außenwelt auf einem eigenartigen Umweg wiederherzustellen und so den schließlich unerträglich gewordenen Zwiespalt zwischen Außen- und Innenwelt im Rahmen auch der höchsten kulturellen Anforderungen wieder in Harmonie aufzulösen." Otto Rank: „Der Künstler.") Wie ward er aber auch von solcher Höhe mit solchem Zukunftsausblick wieder gestürzt! Der vor seinem eigenen Werke wie vor einem Wunder stehende Dichter wird und muß bald der Vergangenheit angehören, wie sein Vorgänger, der Religionsstifter, ihr bereits angehört. Daß das Unbewußte bewußt werde, gilt für jede Entwicklung. Der Künstler muß hinter seine eigenen Triebkräfte kommen, was ja Wagner zum Beispiel geahnt habe mit seinem Wort: „Das richtige Bewußtsein ist Wissen von unserem Unbewußtsein." Der Dichter hat zum Heilkünstler zu werden.

Jung und die Züricher Schule Ihre Lehre vom Unterrichten

Aber während Freuds eigentliche Jünger so den Dichter stürzen, während auch hier bei Betrachtung des Künstlers und seines Werkes Psychoanalyse nichts anderes ist als die peinliche Enthüllung menschlicher Not, so erheben ihn wieder von Freud Abgefallene, die sich unter C. G. Jung zu einer Züricher Schule zusammengeschlossen haben. Sie sind mehr Kulturphilosophen als Mediziner. Das Leben bleibt ihnen etwas vielgestaltig Irrationales, dem Bewußtsein nicht jedes Dunkel nimmt, dem durch Zurückführung auf ein Gesetz Gewalt angetan wird. Das Unbewußte ist ihnen nicht nur Sexuallibido (wie übrigens auch nicht mehr dem alten Freud, der in „Jenseits des Lustprinzips" und in „Das Ich und das Es" doch wieder einsame abseitige Wege wandelt), sondern ein seelisches Urprinzip, ähnlich Bergsons élan vital, das sich unendlich differenziert. Das Unbewußte ist (immer mit des Züricher Adolf Kellers Worten) nicht nur der Behälter „für alle Abfälle des persönlichen Lebens, für alles Verdrängte, Vergessene, Unausgeführte, sondern ein weiteres umfassenderes und kollektives Leben scheint in es hineinzuschlagen wie das Weltmeer in den Fjord. Der einzelne scheint so in einem ungeheuren Zusammenhang zu stehen nicht nur mit der Gemeinschaft der Familie oder der

Rasse oder der Menschheit, sondern auch mit kosmischen Mächten, die wohltätig oder gefährlich, befruchtend und bedrohend ihre Gegenwart im Menschen fühlbar machen werden". Gefährlich und bedrohend in der „dämonischen und überpersönlichen Besessenheit des Krankheitswahns", wohltätig und befruchtend in der „dichterischen Eingebung" und der „religiösen Vision". Denn es sind Dichter und Seher, „die solche Urbilder und Urtümer des Unbewußten immer wieder aufzuschöpfen, zu schauen und auf neue Weise zu gestalten verstehen. In ihnen ist der lebendige Mythos am Werke, der im Menschen nur in Zeiten der Hybris, des intellektuellen Hochmuts einschläft, sonst aber rastlos webt und im künstlerischen und religiösen Symbol Ausdruck, Form und Gemeinschaft schafft.

Das Unbewußte wird so gleichsam zum Ort, an dem die Seele in Fühlung tritt mit dem Umfassenderen, das sie umgibt, sei es mit dem Kosmos oder mit dem Dämon oder mit dem Gotte... Das Bewußtsein stellt diese Fühlung oder Verbindung stets nur mittelbar her, vor allem mit Vorstellungen und Begriffen. Die Sprache des Unbewußten dagegen ist das Symbol, das schöpferisch immer wieder aus der Tiefe heraufgereich' wird. Das Symbol ist die ewige Weisheit der Kunst wie der Religion, der Ausdruck der Seele, an dem alle Kräfte ihren schöpferischen Anteil haben, Vorstellung, Gefühl, Phantasie, Wille und dumpfer Trieb. In dieser Symbolschöpfung hören wir die urtümliche Sprache jenes mythischen Lebens in uns, durch das wir mit abgelegenern Geschlechtern unmittelbarer verbunden sind als durch die geschichtliche Überlieferung. Durch den ewig jungen Mythos reichen sich die Seelen von den Ursprüngen her von Geschlecht zu Geschlecht die goldnen Eimer zu, und jede Generation und jeder Mensch füllt sie wieder auf eigene Weise.

Was Kunst und Religion daher zu sagen haben, ist Urweisheit, aus dem tiefsten Born geschöpft. Die Wissenschaft ist von gestern. Sie schaut hochmütig von ihren Begriffen auf dies Dämmerreich herab und hält es für phantastisch. Aber das Leben selbst bricht nicht aus ihren Laboratorien hervor, sondern aus jenen Dämmergründen, aus der irrationalen Innenwelt des urtümlichen seelischen Werdens und Webens.

Wir sind im Begriffe, diese Weisheit wieder demütiger anzunehmen. Das Pendel einer ganzen Weltperiode ist am Ausschwingen. In den letzten Jahrzehnten schwang es stark und steil in das Reich der Materie, der Zahl, der intellektuellen Begriffe hinaus. Jetzt fängt es an zurückzuschwingen, in das Wunderreich der Seele hinein. Der Mensch sucht wieder einmal den Weg zu den ‚Müttern', den Weg ins Unbetretene, ins Reich des Nichtmehrseienden und Nochnichtseienden, wo die Samen neuer Lebensformen keimen. Die Tiefenpsychologie sucht diesen Weg. Sie will das werdende Leben der Tiefe nicht auf Begriffe ziehen und nur eine Psychologie daraus gewinnen. Sondern es handelt sich ihr darum, neue Energien der Seele zu finden, die im schöpferischen Grund der Seele wirksam sind und für den Aufbau von neuen Einzelwesen und neuer Gemeinschaft gewonnen werden können."

Zweiter Abschnitt

Lyrik und Lyriker

Vorbemerkungen

Zeitkräfte und Formgestalt

Ob in der Dichtung einer Zeit Lyrik und Drama oder die erzählenden Formen vorwiegen, das läßt einen Rückschluß zu auf die Art der bewegenden Kräfte. Ein Bekenntnis zur Erzählung ist zugleich meist ein Bekenntnis zu starken Sinnen und den hellen Kräften des Verstandes, zu dem Außenbilde der Welt, zu dem ein helles Bewußtsein ordnend Ja oder Nein sagt. Bekennt aber eine ganze Zeit sich zur Lyrik oder zum Drama, so bekennt sie sich damit zu allen den Kräften, die, aus dem Unbewußten hervorbrechend, Gewalt gewinnen über die Bewußtheit und Klarheit fordernden Mächte des Hirns, schiebt sie vor das Bild des Sinnenauges das des Seelenauges, das hinter geschlossenen Lidern träumt, läßt sie sich mittragen von dem tiefen Strome, auf dessen dunklen Wassern das klare Sonnenlicht nur wie ein neues Rätsel blitzt. Das heißt: ein neues Seelentum wird fast immer zuerst in der Lyrik oder im Drama um ersten Ausdruck ringen; so war es um 1750, als in Klopstocks Oden und im „Messias" ein neues Fühlen durchbrach, so um 1770, so um 1800, so nicht im Jahrzehnt 1880/1890, das, ohne zu wissen, wie es sich selbst damit zeichnete, vermessen genug war, Lyrik totzusagen.

Herrschaft der Lyrik

In dem Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920 herrscht die Lyrik. Lyrisch ist das Drama, mit Lyrik durchtränkt auch die Erzählung; mag sie sich wehren, Lyrik gibt ihr in diesem Zeitraum etwas Balladenartiges. Verrät jedes naturalistische Drama seine Keimzelle, die Herkunft aus der erzählenden Skizze, so jedes Drama dieser Zeit die Herkunft aus der Lyrik: dort nimmt — Hermann Bahr hat das betont — ein Auge auf, hier schreit ein Mund, Sprachrohr des Herzens. Das geht bis in die Regiebemerkungen, die eingehend zu vergleichen es locken kann. Was in den Regiebemerkungen des naturalistischen Dramas wie Lyrik klang — man lese nach, was bei der Analyse des ersten Hauptmannschen Dramas darüber gesagt ist —, stammt aus der naturalistischen Stimmungsskizze, in der alle Sinne, Auge und Ohr zumal, ein stilles Fest feiern; hier stammt alles aus der Vision, hervorgetrieben aus lyrischen Gefühlen. Wenn da einmal — in Eduard Trautners „Haft" — vor jeder Szene Worte stehen wie: „Aus Erstarrung bricht angstvolle Gespanntheit, unwirkliche Blüten treibend" oder „Wie ein Schrei, der in einsamem Wald vergellt; er schreckt scheue Tiere und läßt die Wasser eines Brunnens erzittern", so ist die lyrische Keimzelle, aus der die Szene erwuchs, hier sogar aufgezeigt.

Ein lyrisches Gedicht kann sich schließen zu einem Kristall, einem Formen- und Farbenspiel, aus dem heraus es auch tönt; ein lyrisches Gedicht kann aber auch unendliche Melodie sein, die wirkungsvoll abbricht, aber nicht zurückkehrt zum Anfang. Die Dichtung der Zeit ist zumeist von dieser Art, kündet sich schon durch ihren Interjektionsreichtum, die Überfülle ihrer Oh, Ah, Wie, in denen sich Herzen Luft machen, an als Urausbruch dunkler, ungestalteter chaotischer Kräfte. Ein erstes Bild davon gab schon die Betrachtung über „Die jungen Menschen und ihre Welt", die bereits einführte in eine Zeit, die alles zerschlug, um aus Urelementen eine neue Welt und eine neue Zeit noch einmal aufzubauen. Aber dies Bild, das die Betrachtung einzelner Lyriker weiter ausführen wird, ist doch durch ein anderes Bild noch zu ergänzen. Denn wenn auch die „Chaotiker" überwiegen, am Gesamtbilde der Zeit schaffen auch noch andere Kräfte.

Vorbemerkungen

Ihre Form

Ruhige, harmonisch gebändigte Naturen glauben im Anfang an eine Entwicklung ohne Abbruch, an eine neue Kunst, die nicht auf hohes Erbe verzichtet. Es ist der Glaube, der das Werk Ernst Lissauers, Leo Sternbergs, Georg Hadwigers trägt. Es ist bezeichnend, daß diese Künstler innere Beziehungen zur Ballade haben, wie zur Balladenwelt, bezeichnend, daß sie, soweit sie den Krieg erleben, ihn als Schicksal deutscher Welt und Menschheit, als deutschen Krieg, nicht als Weltkrieg, als Mord an dem Bilde des Menschen überhaupt, erleben. Daß aber eine neue Kunst nur erkauft werden könne durch ein furchtbares Allgemeinschicksal, das dunkel sich ankündend vorher bereits alle Bindungen aufhebt und die Welt der Vergangenheit zu Chaos zerschlägt, diese in Bildern, Gefühlen, Rhythmen sich aussprechende, noch nicht durch das Hirn zu Kriegs- oder Revolutionslyrik entwertete Ahnung sichert den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls, Ernst Stadlers ihre besondere Stellung; sie sind noch nicht Agitatoren, noch reine Dichter, Propheten; sie sind zerbrochen, ehe der Krieg beginnt, oder zerbrechen in den ersten Monaten des Kriegs. Nur ein glücklicherer Stern bewahrt verwandte Naturen, Pathetiker wie sie, bewahrt Paul Zech und Armin T. Wegner vor ähnlichem Schicksal; an den heute unvereinbaren Gegenpolen ihres Erlebens, an Wald und Ruhr, an Land und Stadt hätten auch sie zerbrechen können, hätte nicht ein neues Gemeinschaftserlebnis sie vor solchem Lose bewahrt. Es ist dasselbe Erlebnis oder die Sehnsucht nach ihm, die der zersetzenden „Gehirn"-Lyrik der Hoddis, Lichtenstein, Boldt, Benn, Lotz, Klemm Kraft gibt zu lichtvollen Strophen des „Aufbruchs der Jugend". Es ist das Erlebnis, das der in der Form sonst gar nicht immer „neuen" Lyrik Werfels ihre Wirkung auf eine ganze Jugend, ihre Bedeutung als Vorbilddichtung sichert. Es ist das Erlebnis, das Krieg und Revolution steigern, das von den Strophen Wolfensteins und Schickeles an sich endlich in den utopistischen Hymnen Bechers bis zur Glut erhitzt und verflüchtigt. Aber es wäre ein Irrtum, zu glauben, dies Erlebnis allein speise die Dichtung der Zeit. Es gibt einsam Versponnene wie die Lasker-Schüler, wie Däubler, wie Ehrenstein, deren Dichtung aus ganz andern Quellen strömt. Und im „Sturm" finden sich Lyriker zusammen, die jede gedankliche Bindung als unkünstlerisch ablehnen, die das lyrische Gedicht zu einer reinen Formensprache von Vokalen und Konsonanten, zu einem „Assoziations"-Gebilde aus Lauten machen wollen.

Überblick

Das Satyrspiel auf die Tragödie des Chaos folgt unmittelbar: es heißt Dada!

Erstes Kapitel
Übergang – Versuchter Ausgleich – Entwicklung ohne Abbruch

1. Ernst Lissauer

Menge dich nicht! Halte dich rein!
Trübe dich nicht! Bleibe allein!
Lerne Einsamkeit!
Du darfst nicht tafeln an allen Tischen,
Du sollst dich nicht mischen,
Dein Wasser und Brot sei Ewigkeit.

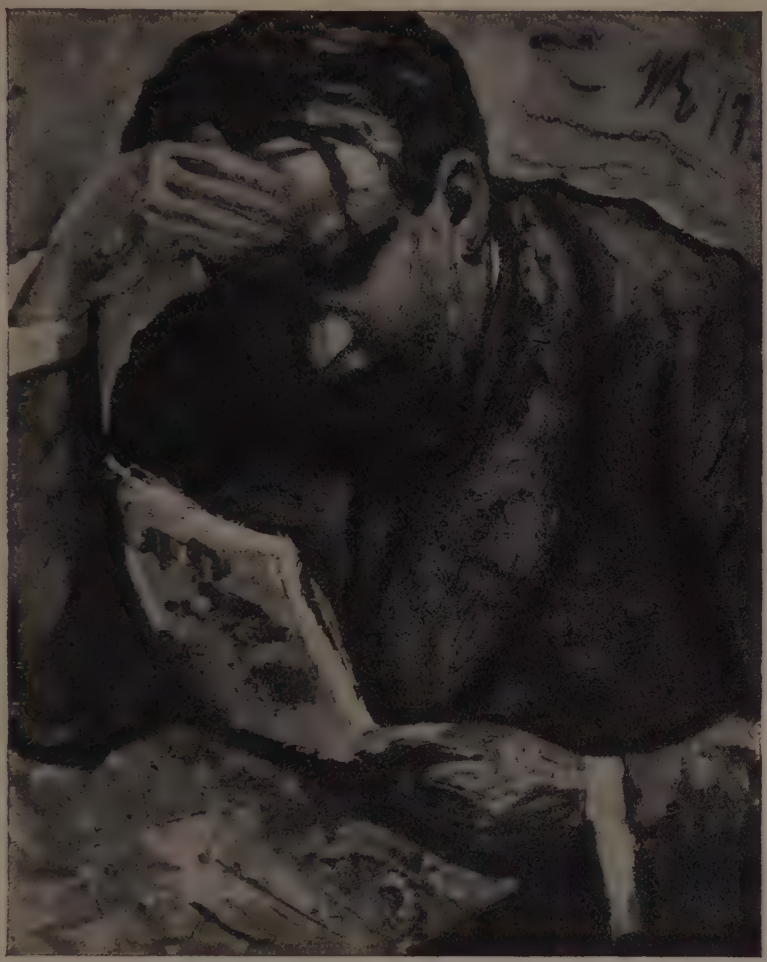
Ewigen Boden habest du unter den Füßen,
Gottheit hat deine Hand gefaßt,
Und alle die Nachbarn in Hier und Heute,
Landsleute, Zeitleute,
Sollen dich grüßen:
Fremder Gast.

Aus „Der inwendige Weg"

Der Wille

Wie mancher andere gleich ihm Anfang der achtziger Jahre geborene Dichter steht auch Ernst Lissauer (geb. 1882) zwischen den Zeiten; ebenso geschieden von dem, was um 1880 als „die Moderne" begann, wie von dem, was seit 1910 alle Brücken hinter sich abbrach, ein Spätreifer, der sich jenseits dessen fühlt, was immer mal wieder in allzu jungen Brauseköpfen ungefährlich wetterleuchtet. Von beiden trennt ihn die Wertschätzung der Worte und der Begriffe „Konvention" und „Tradition" — wie hatte die literarische Frühzeit der achtziger Jahre diese Worte verhöhnt, wie wenige der kommenden Revolutionäre (ein Edschmid etwa) wußten um ihren Wert! —; aber er wendet sie nicht an im Sinne von gefälligem leeren „Epigonentum", sondern im Sinne eines für alle verbindlichen nötigen völkischen Gemeinsamen. Was an menschlichen und künstlerischen Werten die letzten zwanzig bis dreißig Jahre in Zersplitterung geschaffen haben, das sucht Ernst Lissauer, verbunden mit der vormodernen Tradition, zum tragenden Grunde einer nahen Zukunft zu machen. Mit den sozialen Stürmern und Drängern von einst und jetzt verbindet ihn ein tiefes soziales Gefühl, verbindet ihn das Verständnis für die Welt der neuen Technik, der Sinn für „Präzision" und „Akkuratesse", der Glaube an den Kulturwert richtig angewandter wissenschaftlicher Erkenntnis, das Bedürfnis, auf ein ganzes Volk zu wirken. Was ihn von den früheren Revolutionären trennt, ist die Art der Verkündigung: man ist, meint Lissauer, noch lange nicht ein moderner Dichter, wenn man „moderne Stoffe bearbeitet, etwa das Anormale, Laster und Krankheiten, für das dichterisch Wertvollere oder Interessantere hält — es ist es nicht!" —, man ist kein moderner Dichter, wenn man rhetorisch schwärmt, in alter Technik programmatisch reimt, mit dem kühlen Herzen des Wissenden vernünftig klar Zeit und Welt ernüchtert. Nie war ein echter Dichter nüchtern, die uralte Weisheit, daß „die dichterischen Grundkräfte Gefühl und Phantasie" sind, heute ist sie wieder neu. Denn heute herrscht die Wissenschaft. „Unsere Zeit weiß, sie schaut nicht; ihr Exponent ist der Ingenieur und der Forscher, nicht der Dichter." Wissen und Wissenschaft ist gut, sicherlich aber nur für den „Literaten", nie für den „Dichter" ein Letztes: „das unendlich vermehrte Wissen um die Na-

Stellung zu den sozialen Stürmern und Drängern



Nach dem Bildnis von **Hans Eder** in Kronstadt

tur kann die Dichtung nur befruchten, wenn es in Schauen und Religion eingeht." Man ist erst Dichter, wenn man „durch eine neue Anschauung von der Welt und durch eine diesem neuen Anschauen organische sachgerechte Technik des Ausdrucks" mit „irrationaler Macht" durch ein neues Weltgefühl zu „erschüttern" versteht. Die „Deklamationen" der sozialen Stürmer und Dränger erschüttern nicht, ebensowenig aber auch die Dichtungen derer, die sie ablösten,

Ernst Lissauer

Stellung zu George

die Dichtungen der aristokratischen Genuß- und Kostümkünstler, der George, Hofmannsthal und Rilke. Was ihre Kunst für die Verfeinerung der „Empfindung und mit ihr des sprachlichen Materials", für den „strophischen Bau, die Einschnitte in den Vers, die Färbung der Worte, das Gefälle der Rhythmen" bedeutet, erkennt Lissauer willig an, aber ihn trennt von diesen „Artisten" seine Auffassung vom Künstler. Zeitfern schaffen sie für einen kleinen Kreis von Kennern; ein ferner Stoff ist ihnen nicht dichterischer Zwang, eine vergangene Gegenwart zu erfassen, sondern eine bequeme Gelegenheit zu einer Flucht aus der eigenen Zeit. Nichts bewegt sie eigentlich im Innersten, alle Tatsachen sind ihnen nur „Gelegenheiten, an denen sich ihr Talent manifestieren kann". Sie sind Kunstkenner und Sammler, die sich abschließen von der Gemeinschaft. Wahre Dichter aber sind „Repräsentanten, Beauftragte der Nation", gerade „aus Literatur, Krampf, Egozentrizität" Gelöste, „übertypische Menschen"; Dichtung ist „eine allgemeine Angelegenheit, nicht ein Sport von und für Spezialisten". Von den „Stillen, den Genießerischen, Selbstsüchtigen, denen Wort und Geist selbst Zweck ist", weist Ernst Lissauer um 1910—1914 immer hin auf die Dichter, die „Lauten, die Aufrufer, Aufrührer, denen Wort und Geist nur Waffen des Wirkens sind". Über „Finessen und Tüfteleien, über alles nur Aparte und lediglich Interessante hinaus" wird die wahre moderne Dichtung „die allgemeinen Angelegenheiten zu ihren eigenen machen". Das klingt fast expressionistisch und ist es doch nur bedingt. Lissauer redet damit nicht einer politischen Dichtung das Wort. Dichter sein, so führt ein Aufsatz über die „Sendung des Dichters" vom Jahre 1919 aus, heißt die Pflicht fühlen, „über den Klassen zu stehen und in sich selbst die Volkheit zu versinnbildlichen", jenes „durch übernutzhafte Kräfte verbundene Wesen", das, wenn auch gefährdet, bestehen kann, wenn der Staat, „die hergestellte Form, sich gelöst hat". Der Politiker wirkt unmittelbar, durch Befehl, Weisung, Lehrsätze, Formeln; „ein Dichter aber wirkt nicht durch formulierte, wägbare Inhalte," sondern — und nun nähert sich Lissauer wieder den früher etwas ungerecht beurteilten George, Hofmannsthal und Rilke — „durch die unwägbaren, darum nicht nachahmbaren, letztlich auch nicht nachweis- oder beweisbaren Kräfte seines Ausdrucks. Er spricht mittels Bildern, die eigentlich erst entziffert werden müssen, nicht wegen ihrer Verworrenheit, sondern weil hinter allen seinen Bildern ein Sinn und ein Wille verborgen ist: Dichtersprache ist immer Chiffern-, ist immer Hieroglyphen- und Bildersprache. Und zugleich, sie ist eine Musik: Gesang, Symphonie, Geigen-, Flötenspiel. Nicht zuvörderst auf den Inhalt kommt es an, sondern vor allem auf die unwägbare Musik um die Worte, durch die sie erst recht lebendig werden, sie ist das Hörbarwerden eben der Atmungen und Strömungen, die um die Worte und die in den Worten abgebildeten Dinge fließen. Banalitäten tönen als Urweisheiten um eben dieser Musik willen — ‚Wanderers Nachtlied' —, und erhebliche Gedanken bleiben unbelebt, wenn sie mangelt. Der Dichter wirkt nicht durch das, was übrigbleibt, wenn man Musik und Bild abzieht, sondern Musik und Bild selbst sind die eigentliche Substanz, mit der er wirkt. Sie nur sind im Stande, Kraft von seiner wesentlichen Kraft anzusaugen, von jener organisch bildenden, die ihm als bestimmendes Prinzip zuinnerst innewohnt. Nicht mit Lehrsätzen will er die Menschen umbilden, sondern mittels der Musik und des Bildes, und nicht von heute auf morgen, sondern in langsamer Wendung; nicht auf ihren wissenden Verstand will er wirken, sondern auf ihren spürenden Instinkt, auf ihre entzündliche Leidenschaft; ohne daß sie es

Sein Bild vom Dichter

wissen, will er sie umwandeln, und weiß vielleicht selbst nicht einmal, daß er es will."

Ernst Lissauer

Was der Kritiker Lissauer — eine der stärksten kritischen Kräfte unter den Dichtern der Gegenwart — seit mehr als zwölf Jahren in vielen Aufsätzen, die zum Teil mit in die Sammlung „Kritische Schriften" (Bd. 1 „Von der Sendung des Dichters" 1922 und „Festlicher Werktag" 1922) aufgenommen sind, nicht müde wird zu fordern, das sucht der Dichter Lissauer zu verwirklichen und zu sein. Man merkt dem ersten Werke „Der Acker" (1907) an, daß kein Dichter Lissauer so gepackt hat wie C. F. Meyer. Gemeißelte Einfachheit, gedrungene Schlagkraft, Helle und Klarheit sind auch sein Ziel. Daß oft noch Kürze die Knappheit ersetzen muß, hat Lissauer selbst später an seinem lyrischen Erstlingswerke gerügt. Ein Buch der Sehnsucht ist dieser „Acker", der erste künstlerische Ausdruck von Lissauers Wesen, das „Gegensatz" ist „zu Zeit und Ort" seiner „Herkunft". Ein „im mechanisierten Zeitalter ... in der am meisten mechanisierten Stadt" seines „Vaterlandes Geborener, im öde rationalen, glaubens- und immer mehr geschichtslosen, behenden, sterilen Umschlageplatz Berlin" Aufgewachsener schreibt im Dachauer Moor, im Bewußtsein eines neuen lebendigen Verhältnisses zu der „organischen Kultur des südlichen, mittleren und westlichen Deutschlands" sein erstes Bekenntnis zu allem naturhaft Gewordenen. Ein Großstadtmensch wandert in Acker und Feld hinein, umfaßt, gerade weil er die Großstadt als Schicksal gespürt hat, „mit klammernden Organen die Natur", gräbt sich in diesen ewigen menschlichen und dichterischen Mutterboden des „Gefühls und Erlebnisses der Natur" ein, und alles, was von der Erde, vom Acker kommt, auf ihm schafft, in ihm oder über ihm lebt, Weg und Saat, Baum und Mäher, Pflug, Sense und Sichel wird zum mühelos sich aufdrängenden menschlichen Sinnbild, zum Symbol gerade dieses Dichters und doch auch jedes Menschen unserer Zeit, zum Symbol gerade unserer, doch auch jeder Zeit, zum Symbol aller Arbeit und Mühe, aller Feste und jeder Ernte:

Das Werk

Der Acker

Auf meinem Tische steht ein Brot,
Wie rote Erde breit und rot.

Breit, rot; rot, breit.
Festgewordene Erntezeit.

In solche Quaderworte und solche straffe Rhythmen, in Verse von solcher Bildkraft, in solche Sinnsprüche drängt der Dichter Grundgefühle, Grunderkenntnisse. Grundstimmungen werden gebannt: ein gleißender Sommernachmittag, ein Rückweg am Abend, eine Wanderung in der Ebene, Urklänge der Natur oder Kultur wie Glockenklänge werden menschlich lebendig, ja geometrische Urbilder wie der Kreis werden diesem starken Bildnerauge zu menschlichen Symbolen, zu tönenden Gesängen:

Ich sprach zum Kreis: du lebst in Wanderschaft.
Du schreitest langsam in gestillter Kraft,
Dein Weg ist ganz erbaut aus Wegeswende,
Und jeder Schritt ist Anfang, Mitt' und Ende.

Es sprach der Kreis: mein Leben ist nicht Glück.
Ich wandre nicht, ich kehre nur zurück.
Ein Stücklein Welt erglänzt mir lieb und licht.
Mein Weg umkränzt es. Er betritt es nicht.

Und wenn Dichtung „Stimme und Gewissen der Menschheit", wenn der Dichter ein Weggeleiter ist, diesem Leiter vertraut man sich willig an, willig seiner

Traumstimme — „Schlaf ein, schlaf aus. Du bist zuhaus." — willig seinem Weckrufe, willig seinem Weltgefühl, das mit Baum und Strauch eines ist, sich in planetarische Urwelttage ebenso zurückträumen kann wie in ferne Menschenzukunft, das mit Licht und Klang verschmilzt, „ins All verschwebt, ins All verlebt". „O Glück, ich bin, und träume, ich bin nicht ... Heimat fühl' ich alle Nähe- und Weite."

Der Strom

Schon in die klaren Kristallklänge des „Ackers" dröhnt hie und da ein dunklerer Akkord („Es schwillt das tief in mir gefangne Meer"), und eine Sehnsucht hinaus — „letztes Sehnen in die letzte Weite" — war sein Schlußgedicht. Diese Sehnsucht erfüllt das zweite Buch „Der Strom" (1912). Der Strom als das Sinnbild des ewig regen, immer bewegten großen Lebens, das Sinnbild geheimnisvoller Urkraft und zeugender Fülle. Wieder sind es Urbilder, Urgefühle, Urstimmungen, Urerkenntnisse, die schauend gestaltet werden. Aber der Kreis des elementar Wirkenden ist größer gezogen: er schließt eine Predigt Savonarolas ebenso ein wie soziale Urszenen aus dem großen Bauernkriege und künstlerische Urwirkungen, wie sie von Bach oder Beethoven, diesem „tönenden Gebirge", und von Bruckner ausgehen, der wie ein werkender Bauer ausschreitet, aus dem Boden „Ton wühlt", Musik „pflügt". Und so ist das ganze Buch reicher, stärker noch in der Gestaltungskraft, die so Modernes, wie Forts oder Bojen dichterisch lebendig machen, symbolisch erhöhen kann, die alles Äußere zum Bilde des Inneren, des Eigenen, des Ich umschaut; reicher um rein Liedhaftes, das wie das „Sommerwölklein" oder wie das „Trostlied" mörikezart klingt, reicher aber besonders im Hymnischen. Ein neues Pathos bricht sich in langrollenden Versen Bahn, heller klingt Jubel und Jauchzen, trunkener noch ist der Dichter „von Licht und Raum" — „Nie aus Sonne und Tag stillt sich mein dürstiges Blut" —; sicherer noch ist er seiner elementaren Herkunft, seiner Herkunft aus Feuer und Wind, sicherer auch seiner Zukunft:

Der mit dehnendem Arm Horizonte weit in die Weite bog,
Der Gesang wie Licht ausgoß unter den Himmel und seine Adern voll Tag und Wind sog, —

Ich bin kein Funke Zeit,
Der jach aufzischt
Und, wenn ein Wehn aufspringt aus Ewigkeit,
Verlischt.

Meine Kraft wird unverloren
Aufwärts rauschen, — rückgeboren.

Brünstiger sind dann auch seine weltfrommen Gebete:

Wenn, gelöst aus der Glut des verloderten Seins,
Wie ein wandernder Rauch mein Schatten zum Hades graut,
Eins dann erflehe ich, eins:

Daß auch hinter der blicklosen Stirn
Mir fortleuchte, was je ich erschaut,
Meines Weibes Gestalt, der Gefährten Haupt, Ebene, Städte und Firn,

Daß auch im unhörenden Ohr
Mir fortrausche Erinnerung,
Meerflut und Wind, das eigene Lied und der betenden Menge Chor, —

Daß nicht ich im Lethe trinke den auslöschenden Trunk.

Alles in allem: Lyrik als Spiel der Elemente, zu denen jede Zeit anders steht, aber verständlich jeder Zeit.

Ernst Lissauer

Die neue lyrische Form

Gewandelt hat sich, wie schon die wenigen Proben deutlich zeigen, die Form. Der Rhythmus ist flüssiger, beweglicher, jeder Schattierung zugänglicher geworden; die Reime sind anders verteilt, die Form der strengen Strophe ist meist aufgegeben. Namentlich scheint Lissauer die vierzeilige Strophe als „Mittel einer absterbenden Konvention" verbraucht. „Heraufzukommen scheint mir als Mittel einer neuen, den heimlichen Energien gewandelter Zeiten adäquaten Konvention ein freier und dennoch strenger Vers, der das Strophische nur im weitesten Sinne verwendet." Als „frei und dennoch streng" empfindet man denn auch die Verse des „Stroms", für die noch ein Beispiel sprechen mag — ich wähle ein Gedicht, das sozialem Empfinden entsprang, das Großstadtbild „Balkons in der Vorstadt":

Stuben an Stuben, langhin aneinandergestaut,
Stockwerk auf Stockwerk getürmt, Wolken und Sterne verbaut,
Weithin Stein und Asphalt —
Wächst irgendwo Weizen und Wald?
Dunst, Rauch, Staub —
Rauscht irgendwo Welle und Laub?

Nie von starkem Leuchten besonnt,
Wie gemauerter Nebel starrt die unendliche Front.

Doch an jedem Haus, jedem Geschoß, immer zu zweit,
Balkone, schwebende Zimmer, hangen
In langen
Fluchten zur Rechten und Linken die Straße hinuntergereiht;
Aus Wein und aus Efeu geflochtene Wände aus Grün,
Irdene Töpfe, drin rote Geranien und Fuchsien blühn,
Stücke Wiese und Wuchs, verwehte, verstreute, —
Land der landlosen Leute.

Man fühlt: hier sucht ein Künstler zu erfüllen, was auch Whitman und Verhaeren erstrebten: dem Lebensgefühl und -gehalt dieser „breitbefreienden und strengverbindenden Zeit" in Stoff und Wortwahl, Wortgefüge und Rhythmus ihr dichterisches Ausdruckskleid zu schaffen.

Rein lyrisch war der „Acker"; im „Strome" fanden sich auch Balladen, darunter das kernig-preußische „Schlachtgebet des alten Dessauers"; als epischer Zyklus ist „1813" entworfen. Den Dichter der großen Massengefühle, der alles Symbolische liebt, der vom Dichter Gläubigkeit fordert („Und eins ist not: sei gläubig!") — diesen Dichter mußte es zu einer Zeit ziehen, in der der Einzelne Volk, eines Gedanke aller Gedanke war: zu einer Zeit, da die Dichter „Repräsentanten, Mund und Stimme ihrer Nation waren", und „nicht nur, wie heute selbst die Besten, Künstler, die zu verstreuten Einsamen zu reden gezwungen sind"; zu einer Zeit, die Sagen und Sinnbilder schuf, weil sie Sinn hatte „gerade für jene zwischenpersönlichen Kräfte und überpersönlichen Mächte, welche sich in Symbolen versinnlichen"; zu einer Zeit, die nicht nur den Sinn der Nationalkokarde erneuerte und das Eiserne Kreuz schuf, sondern wo „die einfachen realen Handlungen in der von Gemeinschaftsfluidum durchflossenen Atmosphäre von selbst zu Symbolen wurden: die Hingabe von Gold und Silber für Eisen"; zu

1813

einer Zeit endlich, die gläubig war, die wußte, daß „jenseits aller vernünftig erkennbaren und meßbaren Gründe und Ursachen übervernünftige und unwägbare, sittliche Faktoren der Geschichte wirken". Der „Aufstand des lebendig Irrationalen wider die tötende Ratio" — das ist für Lissauer, wie er später einmal in einem Aufsatz „1813 und wir" ausgeführt hat, 1813. Ein Kampf von gestern, aber auch ein Kampf von heute, ein Kampf „unserer Zukunft gegen unsere Zeit", die, im Gefühle ihrer großen Gewalt über alles Meßbare, als eine „Zeit der praktischen Logik, der Mathematik, der Technik", leicht „einer hybriden Überschätzung des Meßbaren und Vernünftigen verfällt".

Ein Dichter kämpft hier diesen Kampf, indem er Symbole schafft, Erscheinungen beschwört, Geschichtliches in Mythisches umschaut, wie es immer die Phantasie des Volkes tat. Eine „Erscheinung Napoleons" eröffnet, eine „Erscheinung Napoleons" schließt den Zyklus, „Vorspiele" eröffnen, „Nachspiele" schließen; der dumpfen Zeit vor der Erhebung, den Jahren 1808—1812 gelten jene, der dumpfen Reaktionszeit nach der Erhebung diese: wie das zweite Gedicht, ist auch das vorletzte, „Das Kyffhäuserfest", ein Notrat. Zwischen den Hauptteilen, „Die Erhebung" und „Die Befreiung", stehen „Zwischenspiele", welche die Person des Gegners zeichnen und in den bangen Tagen des Waffenstillstands den großen nationalen Gemeinsinn einmütig zeigen: „Der König paktiert — wir schließen nicht Frieden!" Und dieser Gemeinsinn, das Volk, das ein Wille, eine Glut ist, das ist der Held. Für dies Volk mahlt die Mühle von Poscherun, die Gottesmühle, für dies Volk läßt Gott roten Sturmwind wehn, für dies Volk stehen die Flüsse, die Bober, die Katzbach, die Neiße brüllend und brausend auf. Und wenn Einzelpersonen gezeichnet werden, so nur als „Silhouetten", und sei es ein Kleist, ein Fichte, ein Yorck, Stein, Arndt, Scharnhorst, Blücher oder Gneisenau: sie sind Volk, sie fühlen sich als Verwirklicher des Gemeinschaftswillens wie Yorck in der schweren Stunde in Tauroggen, in dem Gedicht, um das, wie zu einem Kristall in der schauenden und bauenden Phantasie des Dichters der ganze Zyklus zusammenschoß:

...Trüb glimmt der Himmel, finster liegt die Runde,
Tief in sich selber horcht er tief hinein,
Und plötzlich spürt er sich nicht mehr allein,
Kraft
Wächst empor rings aus dem Grunde,
Die heiß das Blut ihm glüht, die Muskeln strafft,
Es rauscht um ihn, es stürzt in ihn die Stunde,
Weit über das Gelände,
Als wandre auf ihn Springflut erdener Schollen,
Spürt er Gewalt in seine Seele rollen,
Verschlungen auf dem Korb die betenden Hände,
Umbraust und überbraust von meergleich hohem Schwalle,
Er spürt mit seinem Atem atmen alle,
Er ward das Land, —

Befehl
Scholl an ihn; er folgt dem Befehl.

Was die übrigen Werke von Lissauer nur sehr bedingt sein wollen, ist „1813" unbedingt: ein Volksbuch, das sich an die ganze Nation wendet. An der Gesinnung dieser Zeit sollte der Leser die seiner Zeit messen; einer Zeit ohne

„gemeinsame geistige Ziele" predigte dies Buch Gemeinsamkeit. Was Lissauer von Heinrich von Kleist sagte, wollte auch er: „wirken, anfeuern, zurufen, zu Kampf und Gemeinschaft beseligen, nicht sein Subjekt ausdrücken, sondern sein Volk" oder wie der spätere Lissauer gesagt hätte, der vor „sein Subjekt" vielleicht vorsichtiger ein „nur" gesetzt haben würde, im Persönlichen einem Überpersönlichen dienen. **Ernst Lissauer**

Wer Lissauers Entwicklung, die mit dem Plane von „1813" von Jahr zu Jahr mehr „aus Sorge um Zeit und Land" von Zeitlichem ergriffen wurde, bis hierher verfolgt hat, weiß nun, daß Lissauer 1914 innerlich zu Kriegsdichtungen gedrängt werden mußte. Den Zyklus „1813" hatte ein Vorspruch einleiten sollen, ein Traumgesicht, in dem der Dichter eine kommende Kriegszeit schreien hörte; Strophen aus dem Zyklus hatten dann im Bilde der Vergangenheit drohende Gegenwart gemalt. So unterlag er mit den Flugblättern seiner „Worte in die Zeit" (1914/16) nicht wie viele einem ihm fremden Massengefühl, sondern sprach aus, was er längst geahnt. Daß aber nun ein einzelnes Gedicht, der aus einem aufquellenden politischen Gefühle heraus entstandene „Haßgesang gegen England" — keines seiner starken Werke — ihn weltbekannt machte, sein Bild für Jahre verfälschte, sich „vor seine ganze übrige" und ihm „wesentlichere Arbeit" stellte, war ein unverdientes Schicksal, das er hinnehmen mußte. Er, der „in innerer Reaktion" nur wenige Kriegsgedichte geschrieben hat, der bedauerte, „seine Sorge statt in der verneinenden Form eines Haßgesanges gegen England" nicht „besser in der eines Liebesgesanges an Deutschland" ausgesprochen zu haben, blieb für Jahre der Dichter von Haßgesängen, während ihm doch schon das Jahr 1915 die Mehrzahl seiner religiösen Pfingstpsalmen schenkte, während er nach innerem Gesetze sich formte: „Gesetz treibt in mir wie in Stein und Licht. Ich muß mich formen, ob ich will, ob nicht." Was er aber ausbildet, ruht auf dem gleichen Grunde, aus dem die ersten Werke erwuchsen. Er kann, ohne sich zu wiederholen, auf diesem Grunde weiterbauen, da es keinen breiteren, trächtigeren, natürlicheren, als den gewählten der Urstoffe und -kräfte geben kann. **Worte in die Zeit**

Die rein lyrische Ernte des zweiten Jahrzehnts sammelt „Der inwendige Weg" (1920), eine Fülle knapper, aber nicht nur kurzer Gedichte, deren lyrische Flügel weiter tragen als die zwar sinnbildlich kräftigen, aber nicht immer klanglich gebundenen Erkenntnisinhalte mancher Sinnsprüche des „Ackers". Ohne nur „geformter Klang" zu sein, wogegen ein Motto sich wendet, ist diese herbe Aussprache mit dem Schicksale doch inniger von Wortmusik getragen. Sie begleitet das Bild einer seelischen Entwicklung, welche die Hauptteile „Vor dem Schicksal", „Finsternisse", „Die Wiederkehr des Sommers" kurz umreißen. Seelenheitere, seelenoffene Gedichte verklären anfangs den „hellen Werktag", der einen erd- und gottverschwisterten Menschen in stillem Wachsen zeigt. Gebete um Fülle und Stille leiten über zu Ehegedichten, die beides haben: **Der inwendige Weg**

Sprich nichts, nur sei da, bleibe im Zimmer.
Sprich nichts, lies, sitze, wandle zart.
Färbe die Luft mit deiner Gegenwart.
Mische der Lampe Licht mit deinem Schimmer.

Da brechen „Finsternisse" herein. (Die schwere Erkrankung des ihm nächsten Menschen, die ein Jahr lang fast keiner Hoffnung Raum ließ, brachte Lissauer „die tiefste Krise seines Lebens".) Am Urerlebnis des Leides erstarkt der Dichter. Seine Seele schwingt sich auf:

Lebe in Rausch!
Die Tage rollen und splittern,
Dein Leben wird kalt,
Lebe in Sonnen und Gewittern,
Lebe Gewalt!

Aber dann sinkt er zusammen: Wahn und Qual nimmt ihn gefangen, bis letzte Hingabe an das Leid ihn erlöst. Und der Sommer kehrt wieder: Die Geliebte gesundet; erneut umfangen ihn Stille und Jubel. Zu Dank und Bitte hat er die Seele wieder frei:

Gib mir, Geschick, dies eine noch, dies eine:
Nimm von mir diesen Wust von Tag und Zeit,
Gib mir, daß ich entfliehen kann dem Steine,
Der öden Stadt wirrer Eintönigkeit,
Ein enges Haus an milden Berges Rand,
Gib einen Strom weither, weithin,
Gib Land,
Gib Firmament und drunter lichtes Schweigen
Auf daß ich jener werde, der ich bin,
Der Notdurft nicht gleich einem Tier leibeigen,
Nicht wie ein Werkzeug dienstbar nur dem Zwecke,
Gib Einsamkeit und Weite meinen Sinnen,
Daß ich mich strebend gleich dem Flusse strecke,
Gib Einsamkeit und Weite innen.

Gedichte „Im Raum" schließen. Neues Schicksal im Blute, Gesetz und Sinn fühlend, Glück und Gram, in der Weltmitte stehend, die immer da ist, wo ein Erweckter fühlt, immer im unendlichen Raume, ergibt er sich in Gott, der drinnen ist und draußen, den er und der ihn braucht, der Lehnsherr der Ewigkeit: „Von ihm zu Lehen hab' ich eine Ebene Zeit."

Die ewigen Pfingsten

So schließt die persönliche Beichte des „Inwendigen Weges" mit hymnischen Bekenntnissen zu Gott dem Geist. Wir stehen damit auf dem Boden des zweiten Buches, das die Gedichte dieses Jahrzehnts sammelt, auf dem Boden der „Gesichte und Gesänge" „Die ewigen Pfingsten" (1919). Einst gaben Acker und Strom, Erde und Wasser, jetzt geben Feuer und Wind die Ursinnbilder für das Ewige Wehen, Fluten, Schaffen des Geistes. „Vom ‚Acker' zum ‚Strom', vom Irdisch-Festen zum Zeitlich-Vergehenden, über große, alte Zeiten hinweg, über die eigene selbst, hoch und höher hinauf ins Ewig-Unvergängliche, in das währende geistliche Licht, in das Pfingsten der Welt hinauf, in lauter Strahlnis..." so hat Felix Braun Lissauers Weg gedeutet. Pfingstgesänge verklären zunächst pfingstliche Zeiten:

Selten spenden sie nieder den funkelnden Regen,
Manchmal in heiligen Jahren vergießen sie säenden Segen.
Dann wird Glut über die Erde verkündet,
Feuer schäumt nieder, Gestöber flammend und licht,
In grünen Lohen sind weithin die Kronen entzündet,
Die Saaten wimmeln drängend und dicht.
Funken spritzen
über die Blumen- und Gräserspitzen,
Glanz glimmt an den Böden und Moosen,
Die Waldstreu leuchtet wie Beete von Tulpen und Rosen,

Rieselnde Scheine
Zucken und schauern um Rinden und Steine,
Kochend treiben an lastenden Hängen in strotzenden Trauben die Moste und Weine,
Es horchen die Ernten, die Wipfel stehn höher gereckt, —
Ganz ist die Erde erweckt,
Glut prallt wider mit loderndem Schall,
Kronen und Korne rufen ins All,
Es gleißt, es kreist
Gnade in ihnen, und Gott, und Geist.

Balladische Hymnen feiern dann pfingstliche Menschen, Erweckte, Schöpfer: einen Homer, Savonarola, Luther, Thomas Münzer, Michel-Angelo, Bach, Goethe, Beethoven, Bruckner: das schöpferische Urerlebnis wird in mannigfachen Formen gestaltet, das Geheimnis des schöpferischen Menschen enthüllt wie in dem Gedicht „Die Erde“:

Da Goethe nachts in seiner Schlafstube schlief,
Wachte er auf von Stimme, die ihn rief,
Doch vernahm er nicht Schall —,
War ein Hauch, war ein Schrei durch die Scheibe des Fensters geflogen?
Von Kraft ward er aus den Kissen gezogen,
Es war, als wollte die Bettstatt erschweben,
Die Mauer sich lösen, die Diele sich heben,
Es lief durch den Lauf seines Blutes rundum ein Bersten und Beben.

Er rief es dem Diener. Der lauschte, von Furcht überschauert,
Denn ihm ruhten die Böden gefügt, die Wände gemauert.
Goethe aber saß hin ans geöffnete Fenster und bot das Gesicht
Dem vollscheinenden Mond und horchte hinaus in das Licht,
Und hörte die lagernde Stille von weither erschüttern,
Und hörte die mondhellen flockichten Wölkchen gewittern.
Er sprach: Ich spürte tief unterm Boden Klaffen und Stürzen hintönen;
Die Erde bebt; ich spüre sie dröhnen.

Am Morgen frug der Diener rundum in der Stadt nach dem Geschehen der Nacht,
Aber niemand zu Weimar war von Wettern der Erde erwacht.
Doch aus fernen Bereichen kam nach Wochen die Kunde:
Beben der Erde zerriß Gebreite und Hügel zu jener nächtlichen Stunde,
Beben der Erde geschah, es verspürte
Goethe, wie fern über Meilen und Meere die uralt gefreundete Erde sich rührte.

Neuen Boden endlich betritt Lissauer mit den „Psalmen“. Am unbeschwertesten zeugt er hier — selber ein Beispiel der Erweckten, von feurigen Flammen Gesegneten — von seinem Gott, ihn gleich seinen jüdischen Blutsvorfahren anrufend, beschwörend, künden lassend. Preis und Gebet gelten in immer neuen Gotteserlebnissen und Gotteserkenntnissen einem Schöpfer, der aus leidend begnadeten Bekennern schreit, einem Brandenden und Brausenden, der das Volk mehr liebt als den Einzelnen, der nicht gerecht ist in menschlichem Sinne, der die einen in niedere Glücklichkeit stößt, die anderen mit Schmerzen begnadet, ein Inbrünstiger, der aus den Brennenden spricht, ein schweigsamer Gott aber auch der Fülle, Stille und Langsamkeit:

Ernst Lissauer

Du Gott, den ich meine, bist kein Gott der Eile,
Du, Gott, bist ein langsamer Gott und segnest die Weile.
Unheilige
Sind vor dir Hurtige, Flüchtige, Eilige.
Der ich dich bekenne
Und im weißen Licht deines Anschauens erbrenne,
Mögen sie laufen und wirr sich hasten in der Zeit,
Ich sehe ihnen staunend zu in Gelassenheit.

Du hast die Welt nicht wie ein Tagelöhner zusammengeschlagen,
Jahrtausendtage hast du gesessen in Sinnen und Vordichschaun,
Dann hast du dich schwer gerührt und begonnen aufzubaun,
Und gefügt und gefügt in Jahrtausendtagen.

Lang, lang, lang ist das Werden, lang und voll Langsamkeit,
Langsam wächst die Wurzel, daß sie zur Krone gedeiht,
Langsam wachsen die Gebirge, Lage auf Lage,
Langsam wachsen die Völker, Geschlecht auf Geschlecht,
Langsam wächst die Sitte, langsam wächst das Recht,
Langsam wächst der Völker Gesang und Sage.

Flammen und Winde

Was „Der inwendige Weg" und „Die ewigen Pfingsten" getrennt geben, vereinen die neuen Gedichte und Gesänge „Flammen und Winde" (1923). Ein „Leidgesang" eröffnet als Vorklang, in Psalmen und einem „Gesang von der Sammlung" klingen die Gedichte aus. Sie und „Die ewigen Pfingsten" sind Lissauers hinreißendste Werke. Mit ihrer Verklärung des Geistes, ihren brausenden, treibenden, vom Irdischen befreienden und doch wieder an das Irdische bindenden Hymnen, die „den Leib vergotten und den Gott verleiben", erfüllen sie die Sehnsucht manches expressionistischen Programms. Man wird es nicht zugeben.

Bach

Was kleine Zyklen von Luther, Goethe, Beethoven in den „Ewigen Pfingsten" mit je vier bis fünf Gedichten versuchen, schöpferisches Menschentum oder menschliches Schöpfertum zu gestalten, das wollen in größerem Maßstabe die Werke, die in Idyllen und Mythen „Bach" (1916) von der Wiege bis in den Himmel geleiten und in Versen und Prosa das „Gloria Anton Bruckners" (1921) singen. Mir erscheint das spätere Werk das geschlossenere; seltsam, wie der zweite Teil, der Aufsatz „Zur seelischen Erkenntnis Bruckners" selber wie eine Hymne wirkt.

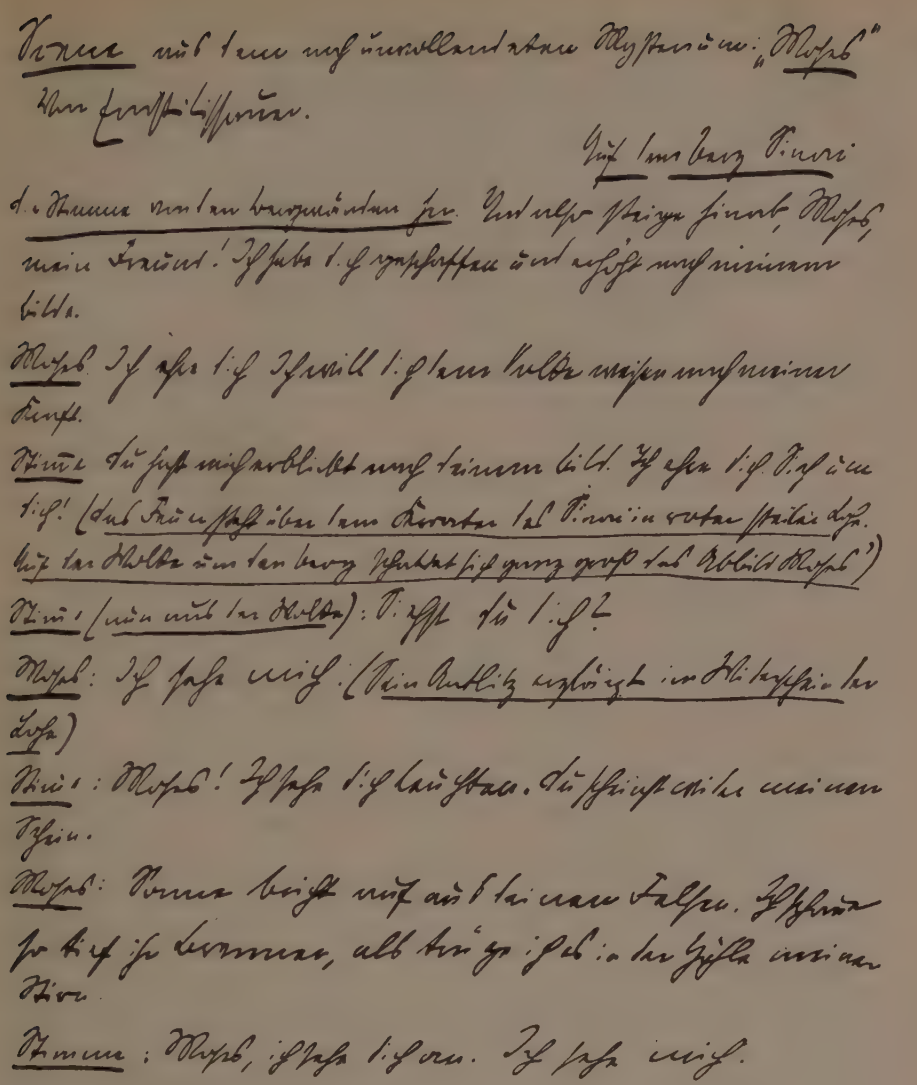
Gloria Anton Bruckners

Dramen

Seit einigen Jahren tastet sich Lissauer, zunächst mit Einaktern, an das Drama heran. Sein erster Versuch, „Die Anfechtung", eine Lutherszene, aus dem Umkreis der „Ewigen Pfingsten" erwachsen, viel zu episch-behäglich, mundartlich fälschlich südostdeutsch, statt mitteldeutsch-thüringisch geraten, eröffnet jetzt die Einakterreihe „Die drei Gesichte" (1922). Wie Luther dem Teufel, stehen auch die Helden der anderen Einakter ihrem nur ihnen sichtbaren Schicksal gegenüber: „Casanova in Dux" den Mitspielern seines erträumten Lebens, der sterbende Yorck, der geborene Herrscher, in der „Abrechnung" dem König, dem er diente und der doch hätte abdanken müssen. Der Einakter ist eine Art Nachspiel zu Lissauers umfangreichstem Drama, dem Schauspiele in fünf Akten und einem Vorspiel „Yorck" (1921). Yorck ist eine der Gestalten, die wie Bach, Beethoven, Luther, Goethe Lissauer durch Jahrzehnte beschäftigten: Held nicht etwa eines historisch-politischen Dramas, sondern Träger einer Idee, der Idee des alten Preußentums. So tief Lissauer Berlin, diese „lediglich verwertende", „zutiefst unschöpferische" Stadt verachtete, eines verdankte er ihr, der Gegend besonders,

Die drei Gesichte

Yorck



Ernst Lissauer, Probe der Handschrift

in der er aufwuchs, nahe dem Schauspielhaus: nämlich „das Verständnis für das alte Preußentum, das politisch schon in seiner Kindheit abgestorben war, aber als ein Grundtypus der menschlichen Geschichte ebensowenig untergehen wird wie Spartaner- und Römertum. In der strengen Auffassung von pflichthaftem Dienst an einer überpersönlichen Sache ist mir das Preußenwesen, trotz seiner amusischen und unmusikalischen, antiekstatischen und fülleloſen Natur, dennoch Gleichnis streng dienenden Künstlertums." Diese Worte Lissauers sind der Schlüssel zu dem Drama, das in der Gestaltung des Seelenkampfes des Helden bis zur

Tauroggener Entscheidung und der Breslauer Audienzszene, in der er den König bestimmt, den Anschluß an die Russen als Tat der Krone zu heiligen, mehr gibt als nur einen dramatisch wirksam gestalteten Ausschnitt aus einem deutschen Entscheidungsjahr, in dem hier steht der „subalterne" Friedrich Wilhelm III.:

Amtmann von Preußen — Stadtkommandant —,
Ein braver Privatmann regierte das Land.

Genie griff rings empor ins Firmament
Und trug als Orden die uralten Sterne.
Wer Herrscher ist, wenn eine Zeit verbrennt,
Des Todsünde heißt: die subalterne.

— dort Yorck, der geborene Herrscher:

Ein aufrecht Feuer, rings von Erz umschient.
Bisweilen springen
Flammen vor zwischen Schließen und Ringen —,
Ein herrscherlich Geblüt, allein er dient.

Eckermann

Ebenso gelungen wie „Yorck" scheint mir das zweite größere Drama, das vieraktige Schauspiel „Eckermann" (1921). Tiefem Einfühlen in das Urwesen des Künstlers und Menschen und starker dramatischer Gestaltungskraft ist es geglückt, zwei fast mythische Persönlichkeiten, den alten weisen Goethe und den Treuesten seiner letzten Jahre, Eckermann, als vorbildlich Gebenden und als vorbildlich Nehmenden, in einer geistig stark bewegten Handlung uns wieder ganz nahe zu bringen, vor allem den Genius durch Bild und Wort so zu verlebendigen, daß er uns menschlich warm berührt und doch mit einer Gebärde jenseitiger Hoheit Abstand aufzwingt. Wie in den Entscheidungstagen, wo man beide zu trennen sucht, beider inneres Verhältnis und Wesen rein sich enthüllt, auch beider Beruf als ein überpersönlicher Dienst, das ist in dieser unserer Zeit, wo jeder das Wort selbstlose Hingabe im Munde führt und keiner sie übt, ein Ereignis. Es ist bezeichnend, daß mit ähnlichen Worten Lissauer die „Sendung des Dichters" umschreibt als eine „überpersönliche Aufgabe, eine Sendung, welche zugleich im höchsten Maße eine Verpflichtung ist, eine Aufgabe im Raum, eine geistliche, Gnade und Dienst in einem". „Fast alles, was ich geschrieben habe", so bekennt Lissauer in seinen Bemerkungen „Zum eigenen Leben", „handelt entweder von der Gnade oder vom Dienst; oder aber von Beidem; letzlich aber: von beidem als einem.

Zum eigenen Leben

Der Yorck meines Dramas dient nicht anders als der Eckermann, den ich zu zeichnen suchte, der Luther, den ich im Kampf mit dem Teufel und im Ringen um die deutsche Bibel zu gestalten strebte, nicht anders als Bruckner, der Priester ohne Weihung, wie ich ihn im Gedicht und Essay schilderte. Der Casanova und der Herzog meiner Komödien aber sind solche, denen Gnade und ‚Gewalt' zuteil ward, die sie aber mißbrauchen. Und in diesem Sinne war auch ‚1813' und auch der ‚Haßgesang', er freilich zeitgebunden, zeitbeschränkt, Dienst."

Lissauer, mit der Sehnsucht im Herzen, ganz deutscher Dichter zu sein, ruft auf und tröstet. 1919 schrieb er einmal einen „Trost des Gebirges". Aus dem schweigenden Gebirg, aus Wassern und Wänden hört er: Das Volk bleibt, das Land bleibt. So hört man auch aus seiner Dichtung die Troststimme: Alles Elementare bleibt. Und plötzlich steigt ihm in der Einsamkeit noch ein ander

Gebirge auf, das Geistgebirge, das Deutschland heißt. Und so redet diese Troststimme: Ernst Lissauer

Der Geist ragt weit um mich her, ein anderes Gebirg, unsichtbar gehüllt über das sichtbare, gleich ihm unwandelbar. Beethovenisch brausen die Kamine und Klamme, in süß- und dunkler Bläue glänzt der Mörikesee, der dunkle Brahmsberg ragt, steil funkelt der Großbruckner, unterm geöffneten Mittaghimmel saust und funkelt in Juwel- und Kristalltinten das Grünewaldgeblock, mit heiteren Laubhängen und steilen Eismauern baut sich aufwachsend das Goethegebirg. Hölderlinischer Wind umstreicht meine Schläfen; Hebbelische Donner reden bisweilen um den Horizont; die schreitende Sohle berührt das Land; eine Luft Geistes spannt und spinnt sich über dem Scheitel, von Fuß zu Haar gehe ich gekleidet in Deutschland. Mit dem lastenden Schritt, mit dem lose flatternden Haar fühle ich es, faß' ich es, gleichsam pur. Niemals noch habe ich es so stark verspürt. Deutschland bläst mir an die Stirn, Deutschland weht mir an die Haut, Deutschland haucht mir in Nüstern und Mund. Sie beschimpfen es, um so heißer liebe ich es; es soll wanken, desto wandelloser spüre ich es; sie wollen es zerstören, ich fühle seine Ewigkeit. Die Breiten Bodens unter mir, die Himmel Geistes über mir: ich geh', ich weiß, wohin, mich wundert nicht, daß ich trotz Grames fröhlich bin.

2. Leo Sternberg

Lucifer: Wer bist du, der allein, vom Ozean
des ewigen Leids umbrandet, lächeln kann?
Der nicht zusammenstürzt, wenn Sonnen stürzen?
Und sagt zum Sterben: „Es ist wohlgetan?"
Der Dichter: Ich lebe deine Taten — und tue sie nicht.
Ich nehme dein Dunkel — und bilde das Licht.
Ich schlürfe dein Gift — und werde nicht krank.
Ich bin das Gefäß — und trage den Trank.
Ich trage deine Schuld — und löse dich los.
Verschöne die Welt und lebe arm und bloß.
Ich nehme die Träne aus deinem Blick
und lasse die Brüder weinen vor Glück.
Ich wende deinen Trug in heilige Saat.
Ich bin der Gedanke — und wirke die Tat.

Lucifer. Mystisches Spiel. Vierter Akt.

Wesen von Mensch und Werk

Wie Ernst Lissauer nimmt auch Leo Sternberg (geb. 1876 in Limburg a. d. Lahn) zwischen der Jugend von einst und der Jugend von heute eine Mittelstellung ein. Weniger bewußt als der jüngere, später noch reifend, schafft er Dichtungen, die im Anfang mehr das Bild, später mehr den Sinn der Welt geben, Dichtungen, deren innerstes Wesen verkannt wird wie das ihres Schöpfers. Denn weil Leo Sternbergs erzählende Werke meist den Mittelrhein zum landschaftlichen Hintergrund haben, weil er die schönen kulturgeschichtlichen Bücher „Limburg als Kunststätte" (1910) und „Der Westerwald" (1911) geschrieben, weil er gar eine Darstellung der „Nassauischen Literatur" (1912) herausgegeben hat, gilt der als „Heimatdichter", der in dem Heimatlichen nur wurzelt, weil man festen Boden haben muß, um von ihm aus ins Ewige zu fliegen, weil man „in die große Dunkelheit der Wurzelgründe eingepflanzt" sein muß, um „hoch in blauer Ewigkeit mitzuwiegen", gilt der als Anwalt eines beschränkten Kreises und Wesens, der schon mit den Titeln zweier wesentlicher Versbücher, mit „Oh, seiet

Menschen!" und „Im Weltgesang" sich zu einer Weltdichtung bekennt, treibend „im flutenden All", Künder von tausend Leben und tausend Toden:

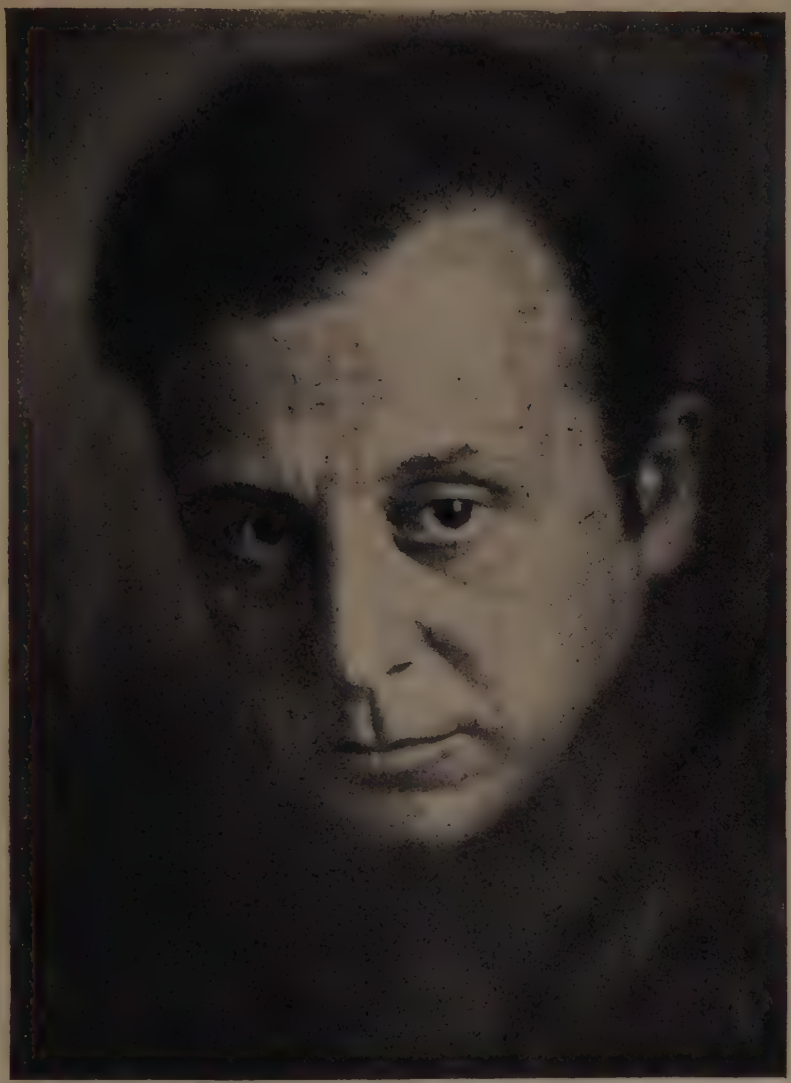
Im Wonnetod des Lebengebens
vermähle der Erscheinung dich!
Verströme in den Schoß des Lebens
berauscht das aufgegebne Ich!
Verweht sei die entleerte Hülle!
Denn selig bist du fortgesetzt
und schon mit deiner heiligen Fülle
nur Inhalt der Umschlungnen jetzt.
Genossest du, Vergessen trinkend,
nicht Auferstehungsglück voraus?
Emporgetaucht und wieder sinkend
füllst du die ganze Erde aus.
Erlösest dich an allen Mächten
von Tod zu Tod, von Sein zu Sein,
von Hochzeitsnacht zu Hochzeitsnächten
und tausendfältig bist du dein.

Das doppelte Bluterbe, das jedes Menschen Schicksal mitbestimmt, oft in fruchtlosem Kampfe ein Leben zerreibt und zerreißt, hier schafft es in friedlichem Zusammenklang ein ebenmäßiges Leben und ein ebenmäßiges Werk. Ein ebenmäßig Leben, das zwischen dem Beruf als Richter und der Sendung als Dichter keine Kluft aufreißt. Es gibt aus Sternbergs Rüdesheimer Amtsrichtertätigkeit ein „Porträt" — es steht nicht in seinen Werken:

Ein Selbstbildnis

Auf meine Dörfer blickend, die im Abendschein aufstrahlen
in der Stromlandschaft umher, Freund, sollst du mich malen..
Tags eingesogen in grauer Prärie
— nur abends, wenn sie schön sind, sieht man sie:
Beglühte Porphyrwände, goldstirnige Weinbergsterrassen —
Vineta mit Rosenbalkonen scheint der Tiefe entlassen..
Verkehr von Trajekten und Fähren.. Vom Jauchenpfuhl
kommen sie hergelaufen vor meinen Richterstuhl.
Vom Säugling an: Schweiß, Tränen und Wunden,
Schiffertod, Eheleid, Nachbarkrieg hat mich mit ihnen verbunden,
Havarie, Überschwemmung, Fehlherbst, Verstrickung der Welt..
Gesichter, von Lastern und Leidenschaften entstellt
— ich seh es nicht;
ich bin ein Spiegel, ich spiegle Licht.
Es brauchten mich Gute und Bösewichter..
— ich war ihnen Pfarrer, Arzt, Lehrer und Richter.
Versöhnend beschienen,
blaut der Strom zwischen mir und ihnen..
Ich blicke vom anderen Ufer ins Land meiner Pflicht
— durchs Takelwerk der Flotten.. Man erkennt mich nicht.

Zwischen den Zeilen dieses Gedichtes liest man schon, was Sternberg auf die Frage: „Wie können Sie Dichter und Richter sein?" mit zu antworten hat. Er antwortet: Gewiß — „Wahrhaftigkeit ist das oberste Gesetz des Schaffenden. Aber verborgene Notwendigkeiten stellen überall das Gleichgewicht her. Den einen fördern die Hemmungen der Umwelt, den anderen hemmt das Fördernde. Ich stamme väterlicherseits von Bauern des Westerwaldes, die hart mit der Scholle rangen. Ich wurzele mütterlicherseits in der Sinnesfreude des Rheins.



Leo Sternberg

Photographie von Paul Schaefer in Wiesbaden

Altes Priestergeschlecht vererbte mir jenseitigen Hang. Kämpferenergie der Ahnen ruht in dem Träumerblut des Enkels aus. Wenn dies die Elemente meines Wesens sind, so sind es auch die Elemente meiner Dichtung."

Harmonie von Leben und Werk

Diese Urkräfte, die ein harmonisches Leben schaffen, schaffen auch ein harmonisches Werk. Nicht daß diese Urkräfte, Sinnenfreude und Jenseitsdrang, immer gleichmäßig wirkten; aber ihre Verteilung schafft nie aus chaotischen Gefühlen chaotische Gebilde; immer bleibt als Ausgleich ein beruhigter Ausgang, der aus einer herben Erkenntnis einen männlichen Verzicht gewinnt, heroische Kämpfe mit einer heroischen Idylle schließt. Auch Leo Sternberg rüttelt, später öfter als früher, an verschlossenen Pforten; aber wenn sich die Pforten nicht öffnen, dann reckt er nicht mit Verzweiflungs- oder Fluchgebärden sich hoch. Er kennt den Erobererflug jeder Jugend in rote Himmel, aber er weiß auch um ihren Absturz in unfruchtbare Wüsten:

Tritt leis, tritt leis!
Die Hügelwellen, die der Mond bescheint
so grün wie Eis,
sind schwarzes Gräberland.
... Auf Welten, unbeweint
und unbekannt,
auf Totenwüsten geht dein Schuh.
Sie alle waren einst wie du ...
Noch stürmt am Horizont mit rotem Flammenbrand
die Jugend neuen Göttern zu ...

Doch sammelt sich nur Sand zu Sand.

Er hat die hilflose Einsamkeit jedes Menschen erfahren:

Den ganzen Winter stehst du schon
vor meinem Fenster, kahler Baum,
und streckst die tausend Arme nach mir aus.
So stehen wir uns alle gegenüber,
uns fast berührend mit den Fingerspitzen,
nur eine Scheibe zwischen uns!
Du allein und ich allein —
In eigne Wurzel eingesenkt.
... Und keiner kann dem andern helfen!

Aber er weiß auch um einen Trost; was Menschen ihm nicht geben können, um einen Sinn Ringende wie er, geben ihm Bäume, Birken, die ein Sein bieten:

Ich flüchte mich immer wieder zu euch,
ihr rötlichen Birken auf den Schneehügeln..
Wieviel Zartheit verschließe ich unterm Wintermantel —
und Menschen tauen mich nicht auf!
Euch zeig ich mein Herz!
Barfuß gegangen komme ich über den Schnee
mit meinem Herz in den Händen
und schmelze hin an eurem wehenden Haar.

Er kennt — absichtlich lasse ich den Vielen unbekannten Dichter mit mehr Gedichten, als sonst gerechtfertigt wäre, sprechen — die Gegensätzlichkeit aller menschlichen Welten, die tragische Tatsache, daß immer aus einem finsteren

Unter menschlicher Werktagsqual ein helles Oben befreiter, erlöster Schönheit sich entwirkt:

In den blutbraunen Dünsten, den finstren, über den Eisenhütten
aufwehen die himmlischen Inseln, die blauen und grünen.
Die Männer, die zu den Ladebühnen
die Steinloren rollen und donnernd in Schleppkähne schütten,
erblicken im Strome zart den Widerschein.
Noch keiner sah an südlichen Gestaden
durch Tempelsäulen aus Gold und Marmorstein
herein des dunklen Meeres pfauengrüne Weite blaun.
Doch wenn sie die Steinlasten in die Kähne laden,
so wissen sie, daß ihre Hände mit an einem Tempel baun,
der leuchtet an ferner Küste, wohin die Schlepper ziehn:
Der Giebel sich spiegelnd in Bläue, die Schwelle vom Meer befeuchtet ...
Die Schlepper ziehn ...
Nicht sie, noch ihre Kinder sehen ihn
— allein der Tempel leuchtet.

Er kennt das schwermütige Gaukelspiel des Lebens über Rätselhöllen, wo das Leben auf Fragen nach dem Sinn von Katastrophen mit einem bunten Bilde antwortet, wie die Basaltheide:

Ein lavaschwarzer Urweltblock Basalt,
auf den die Heidesonne prallt.

Goldgelb vom Hochwald gaukelt der Pirol
auf seinen Lieblingssitz und flötet wundervoll.

„Erloschne Hölle, ja auch du
hast Frühling und gehörst dazu!"

Die junge Heckenrose strähnt
ihr Dorngerank um ihn.. Der Felsen tränt.

Wie nur je einer der Jüngsten greift er nach Gottes wehendem Mantel:

Ach, ewiges Werden!
Wann werde ich sein?
Ich fahre mit tausend Pferden
und hole das Leben nicht ein.

Ich schlafe mich Meilen
voraus jede Nacht,
springe auf und — sehe auf steilen
Anhöhen den Wagen entjagt.

Ach, wurzeln, wachsen!
Ich bin! Genug!
Immer wieder auf rauchenden Achsen
in Wirbel gerissen und Flug!

Jetzt trümmernd in Scherben,
jetzt wieder empor,
gerettet aus jedem Verderben,
aus jedem Höllentor!

Getrieben vom Lichte
und doch ohne Licht!
Die Windrose aller Gesichte
rollt vor meinem Angesicht..

Dreitausend Tore
der Klarheit sind —
Aus jedem, feurig geboren,
hervorsaust das ewige Kind!

Mondländer vereisen..
Ich sehe fern,
geschleudert aus seinen Kreisen,
abstürzen den glücklichen Stern..

Nachspringen! — Ach, nimmer
darf enden das Drehn!
Vor mir her wird immer und immer
der Mantel Gottes wehn!

Aber er schließt draus kein: „Werdet wie Gott!", sondern er mahnt, in fast Werfelschen Tönen: „O, seiet Menschen!"

Ihr Suchenden, die ihr nach Gott vergeht,
so werdet doch von diesem Wahne rein:
Weil Gott lebt, hieße leben: Gott zu sein!
Noch sei nicht Mensch, wer nicht als Flamme weht,
weil Flammen wehn .. Was tretet ihr denn ein

in fremdes Haus und habt ein eignes Haus?
Und werft euch aus der Angel eurer Kraft,
in der ihr schwebt, in die Gefangenschaft
des Elements, wo Andres lebt, hinaus,
fallend und flügelnd ohne Flügel, fieberhaft!

Ist denn nicht Alles? Flammender Vesuv
und rosa ruhnd der abendglatte See?
Demant und Schlacke? Sänftigung und Weh?
Silbernes Saitenspiel und Donnerruf?
Und Auf und Ab? Schauhelle, Blindheit, je und je?

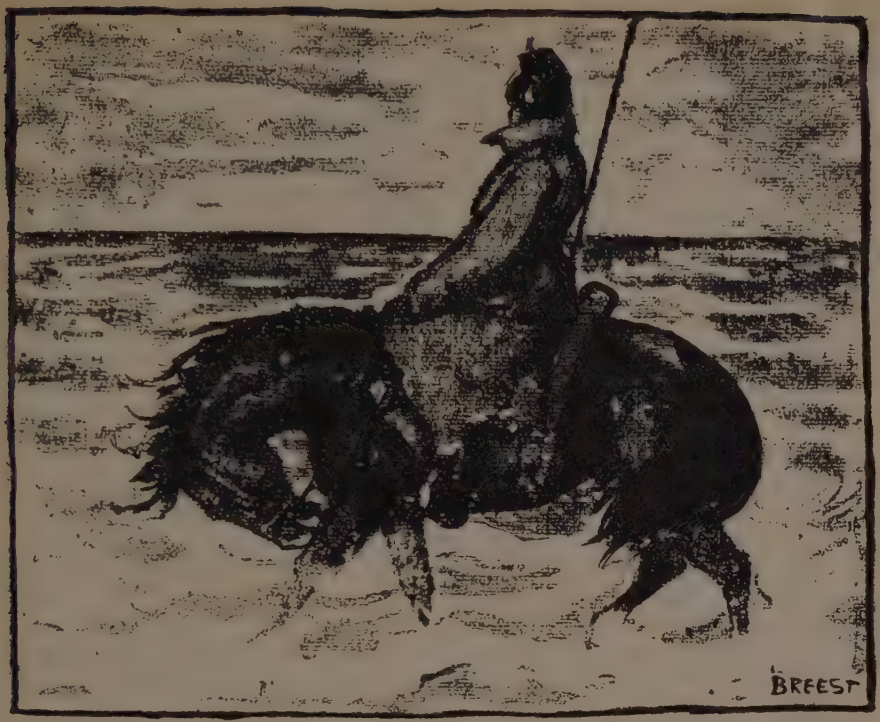
Ist nicht der Mensch nicht Gott — weil Gott es ist?
Der Mensch nicht Gipfel — weil die Alpe ragt?
Nicht Liebesausbruch — weil der Morgen tagt?
O, seiet Menschen, daß die Schöpfung nicht vermißt,
was eure Seele träumt und jauchzt und zagt!

Wie soll der Ozean der Weltmusik
voll branden bis zum Rand, wenn ihr nicht darin seid:
des Menschen Sang! Im Gleichgewicht zwischen Glut und Leid,
Aufschwung und Sturz, Verlassenheit und Bruderglück,
ausbreitend Fittiche der Sterblichkeit.

Im Einen, Andern, außer euch — ein Nichts.
Doch Eins im Vielen. Neben Gott und Welt,
Wald, Stromfall, Berge nachbarlich gestellt,
wandelnd im Paradiesesgarten alles Lichts,
den eure bunte Seele weit umschwellt.

Entwicklung des Lyrikers

Im Anfang („Küsten" 1904, „Fahnen" 1907, „Neue Gedichte" 1908) überwiegen in dieser lyrischen Kunst die sinnenfrohen Züge. Auge und Ohr sind die herrschenden Sinne; Gefühle, die dem Schauenden und Horchenden sich aufdrängen, walten vor, daneben Allgemeingefühle glückseligen, weltfrohen, weltfrommen Aufgehens im Ganzen der Natur, wie sie sich gern mit heiterer Sinnenfreude verbinden. Von diesen Urgefühlen sind in Teilen und im Ganzen auch die späteren lyrischen Sammlungen („Im Weltgesang" 1914, „O, seiet Menschen!" 1921) erfüllt. Ohne sie gäbe es nicht das Bekenntnis „Du schöner Lärm des Lebens" — bezeichnend ist, daß ein Auswahlband nach diesem Einleitungsgedicht des „Weltgesanges" heißt —; die Allgegenwart dieser Gefühle verrät in der Ausdrucksweise die Lust am Fleisch und Farbe gebenden Beiwort. Von dem hellen Auge und wachen Ohre nährt sich ein Teil der Balladen („Im Heldenring" 1916), nähren sich die Strophen, die eine Fülle sinnlicher Eindrücke fast sprengt, nährt sich der entsprechende Teil der Kriegsgedichte („Gott hämmert



Küstenwacht

Die Lanze am Bügel, die Augen hinaus,
Bis zum Bauchgurt im Brandungsschnee.
Wie eng war doch das Bauernhaus,
Mein Brauner, wie karg der Klee!

Wie wachsen wir am Meeressaum!
Wie dehnt sich die Brust! Ade,
Du alte Hütte! Nun reicht kein Raum,
Als der Himmel über der See!

Leo Sternberg.

Zeichnung von **Breest** in „Lose Blätter"
Beilage zur Kriegszeitung der vierten Armee Nr. 9

Leo Sternberg

ein Volk" 1916), die wie der atemraubende „Ritt von Lagarde" das äußere Bild des Krieges bannen. Aber dann mehren sich (besonders in den beiden letzten lyrischen Sammlungen) die Gebilde, die aus „jenseitigem Hang" erwachsen sind, die auch die schauervolle Rätselseite der Welt spiegeln, die an den Anblick der Bilder der Welt die Frage nach deren Sinn knüpfen. Solche Weltgefühle speisen den andern Teil der Balladen und Kriegsdichtungen; sie haben die Folge „Christus in der Schlacht", sie haben das Zwiegespräch zwischen Christus und Venus, eine Auseinandersetzung zwischen den das Leben und Werk des Dichters bestimmenden Urgefühlen, sie haben die Vision vom „Erlöser", sie haben den „König der Schmerzen", sie haben die „Adamitische Sage" geschaffen. Immer aber strebt in allen diesen Dichtungen so Bild und Sinn einen Ausgleich an, daß ihr Schöpfer von der Kunst von gestern ebenso wie von der Kunst von heute in Anspruch genommen wird.

Der Erzähler

Dies vieldeutige Gesicht haben auch Sternbergs Erzählungen („Bündnisse" 1907, „Der Venusberg. Rheinische Geschichten" 1916, „Von Freude Frauen sind genannt" 1920, „Rheinwunder" 1923, dazu eine Novalis- und Grabbenovelle in Kraus' „Schicksalstagen deutscher Dichter"). Immer ist er als Erzähler bemüht, aus Stoffen, die allen Zeiten entlehnt sind, Gebilde zu schaffen, die jenseits aller Zeit liegen, ewige Gleichnisse, die zugleich Wirklichkeit sind und Traum, Ernst und Spiel, die zwischen Diesseits und Jenseits in dem Zwischenreiche schweben, wo die diesseitigen und jenseitigen Kräfte sich die Wage halten. Hier ein Eingang, der anekdotenhaft klingt, da ein Schluß, da ein Satz erinnert manchmal an Wilhelm Schäfer; aber die ganze Darstellungsweise ist urverschieden, ist die eines Dichters, der Lyriker ist. Das zeigen die Beiworte, die Folge der Sätze, die stellenweise von Nebensätzen fast erdrückte Sprache: Sinnenfreude, die tausenderlei sieht und fühlt, muß tausenderlei einfangen. In den besten dieser Erzählungen ist dann wieder der Einklang zwischen Bild und Sinn, dem in Einzelzügen sinnenfroh Geschauten und seiner Deutung vollkommen. Ich gebe zwei Beispiele aus Sternbergs Gegenwelten, aus der Welt der Sinnenfreude und aus der des Jenseitshangs. Da jagt (in der Sammlung „Der Venusberg") „Die Eisjungfrau", ein rheinisches Teufelsmädel in der Maske des Teufels, in der Maskennacht über den Rhein, kaum spürend, daß das Eis unter ihr, neben ihr, vor ihr, hinter ihr donnernd kracht:

„Bis die Gletscher aus der Alpenheimat des Stroms plötzlich nachzudrücken schienen, daß die Eisfläche von den Schüben zerknitterte und dann zu wogen und sich zu wölben anfing, als wenn Herden von Ungetümen unter ihr tummelten und sie mit den vereinten Kräften ihrer Rücken in die Luft zu sprengen suchten. Das Stauwasser kam aus allen Fugen gequollen und floß fern und nah zu weitausgedehnten Lachen zusammen, daß es den Überrheinern am fernen Ufer deuchte, als ob ein Wunder geschehe und Ritza, die Heilige, über den Fluten wandle. Die hinter ihr herschleichenden Wasserseen drängten sie nun im Laufschritt dem heimischen Ufer zu, dem sie näher und näher kam. Aber noch hatte sie den rettenden Strand nicht erreicht, als in das Scherbengeklirr, das Gepolter und Gezisch der Pressungen, die Bombenschläge der Sprünge, den ganzen Hexensabbat der sich befreienden Geister der Tiefe, auf einmal der Kanonendonner hineindröhnte, mit dem ein Uferort dem andern rheinaufwärts sich fortpflanzend verkündete, daß der Strom seinen mächtigen Eispanzer endlich gesprengt habe. Nun war auf nichts mehr zu denken, als Boden zu gewinnen. Während sie aber schon schwindelnd von den Schwankungen des Grundes umzusinken drohte, bäumte sich die Scholle, auf der sie mit eingeschlagenem Teufelszinken sich festhielt, plötzlich wie ein Untier aus dem wogenden

Posaunenbläser

Radierung von **Müller-Ewald**
zu dem Weltuntergangsdrama „Gaphna" von **Leo Sternberg**

Eise herauf und raste mit der rotgeflügelten Reiterin ans Land, als wäre die Hölle aus der Tiefe gefahren und ritte flatternden Mantels zur Walpurgisnacht ...."

Da fährt aber auch — Gegenbild dieser Diesseitstollen — im schon versunkenen Boot der Frühmesser (in der gleichnamigen Novelle in „Von Freude Frauen sind genannt") zu Tal, allein Wage haltend zwischen Diesseits und Jenseits, ein Sinnbild zugleich Sternbergschen Wollens und Könnens:

„Der Schiffer tat erst den letzten Ruderschlag, als ihm das Wasser schon über den Händen stand.

Und nun trat das ein, was die Leute ein Wunder nennen; und was auch ein Wunder ist, wenn man darunter nicht versteht, daß Gott das Naturgesetz durchbricht, sondern es einmal in voller Harmonie walten läßt.

Als der Frühmesser, der bis zuletzt schweigend auf der Ruderbank gesessen, nämlich sah, daß sie alle verloren waren, richtete er sich langsam von seinem Platze auf, breitete mitten über die nach allen Seiten Hinwegschwemmenden wagerecht die Arme aus und spendete, selber sinkend, über den versinkenden Häuptern und Händen die große Absolution.

Und während er die feierlichen Worte des Ego vos absolvo sprach, verstummte das Röcheln der Ertrinkenden und es ward Stille über der Wasserfläche, als wenn nichts geschehen wäre ...

Indem er aber die segnende Priesterhaltung einnahm, blieb er, bis über die Hüfte versunken, in dem Strome stehen. Er stand in den Wogen und versank nicht ...

Er versank nicht, sondern stand aufrecht in den Fluten. Der Nachen unter seinen Füßen war nicht gewichen und im Gleichgewichte trug ihn die Kreuzesform seiner betenden Gebärde ...

Da erinnerte er sich, daß es Ostern war und Auferstehungstag, wo das Meer die Toten herausgibt, die darinnen sind, und sah im Geiste seine versunkenen Fahrtgenossen aus den Wogen emporstreben; und im Verlangen, mit ihnen und für sie aus der Tiefe emporzuschweben, ließ er die Arme weiter ausgebreitet und jeder Muskel seines sehnlich aufgereckten Körpers ward Schwinge, angespannt zum Auferstehungsflug ...

Daß er währenddessen, auf dem unter dem Wasser treibenden Kahne stehend, den Strom hinabfuhr, wurde ihm nicht bewußt. Denn inmitten des strömenden Wassers, das den Fahrenden über seine Eigenbewegung täuscht, nimmt man nur wahr, daß man sich fortbewegt, wenn man feste Uferpunkte ins Auge faßt. Und das tat der Aufwärtsblickende nicht, der zur Höhe hinangedehnt, zu Tale glitt ...

Er trieb an dem Mühlstein vorbei ... an den Felsenköpfen der Fiddel ... an dem Nahegrund ... an der Mäuseturminsel ... schoß pfeilschnell durch die Bänke des Binger Loches ... die lange, mit Weidenbüschen besteckte Kribbe des neuen Fahrwassers hin ... auf die Leistenklippen zu ... trieb die ganze, weite, von Gefahren umlauerte Strecke bis zum Klemenssand hinab und — merkte es nicht, sondern schwebte, von der Strömung zwar zu Tal gezogen, aber in seiner Empfindung nach oben gehoben, wie ein Geist dahin, der, die Todeslaken abstreifend, aus den Fluten schleiert.

Da gewahrten Fischer, die in derselben Nacht unter dem Rheinstein ihre mit dem Schleppgarn behangenen Nachen eben zur Ausfahrt rüsteten, als der Mond die Wolken teilte, plötzlich die unirdische Erscheinung und trauten ihren Augen nicht, als sie sahen, wie sich das Bild mitten auf dem Rheine heranbewegte — eine aufrechte Gestalt, die mit sehnlich geöffneten Armen durch die Fluten zu wandeln schien. Aber als sie näherkam und sie das menschliche Wesen erkannten, wagten sie es, die Nachen loszuwerfen, ruderten hinüber und fingen den Schiffbrüchigen in dem Augenblicke auf, als er ohnmächtig hintüberzusinken drohte.

So hatte ihn die Balance als den einzigen Geretteten zu dem Ziele getragen, das er nicht gesucht hatte — jene Balance zwischen dem Geistigen und Körperlichen, die allmächtig ist und die Elemente zwingt, dem Menschen zu dienen, wie aus all unserem

Beginnen, wenn nur der erste Schritt von einer zentralen Kraft geführt war, auch der zweite und folgende sich von selbst ergibt, weil der Schlüssel des vollendeten Tuns die Tiefen des Universums aufschließt, daß die Engel der Höhe und die Dämonen der Abgründe herbeistürzen, um ihm zu helfen und an seinem Siege beteiligt zu sein ...

Als die raschentzündlichen Rheingauer ihren Pfarrherrn am anderen Morgen mit Girlanden um den zweispännigen Wagen heimführen wollten, verbat sich der Gerettete freilich das gutgemeinte Schmuckwerk und öffnete auch auf keine der Fragen, mit denen das wundersüchtige Volk ihn bestürmte, die strengen Lippen.

Denn er fühlte in der Tragik jener achtzehn blühenden Menschenleben, die den Tod in der Tiefe gefunden, daß auch die scheinbar reinste Lösung des Schicksals, weil sie nur am Einzelmenschen sich manifestiert, so lange die schmerzlichste Sehnsucht hinterläßt, als an der göttlichen Erfüllung nicht die ganze Menschheit teilnimmt, sondern der einzelne für sie das Gleichnis bleibt ...

Und das erste Amt, das der Auferstandene verrichtete, war ein feierliches Requiem für die Toten, bei dem er so bleich und geisterhaft zwischen den Kirchenkerzen stand, wie er über die Tiefen des Stroms gewandelt war."

Als, wachsend im Weltgewitter des Krieges und Umsturzes, der jenseitige Hang in Sternberg stärker wird, die rheinische Sinnenfreude fast verdrängt, als die Fragen nach dem Sinn dieses Geschehens nach Antwort schreien, da erweisen sich Lyrik und Erzählung als die nicht mehr ausreichenden Formen: die Form der endlosen Frage und Antwort ist allein das Drama. So entstanden die den Band „O, seiet Menschen!" einleitenden mystischen Spiele von Lucifer, Gott und dem Dichter, von Adam und Eva, vom ewigen Wanderer Ahasver, die Totengespräche zwischen dem Guten, dem Schlechten und dem Schicksallosen und das große dramatische Spiel in vier Akten „Gaphna" (1922). Alle stellen die gleiche Urfrage: Wozu Urleid, Urschuld? Wie ist Erlösung möglich? Es ist eine Folge von Erlösungsspielen, die in „Gaphna" gipfeln: in der Vision von dem Urerlöser — hier trägt er die Maske Henochs, des siebenten Menschen nach Adam — und der Urerlösten, Gaphna, der Menschheitstänzerin, die sinnentoll über Abgründen tanzt, unbefriedigt in aller Gier, voller Sehnsucht nach einem jenseitigen Sinn: Bild der Menschheit, der nach jeder Sintflut wieder ein neuer Menschenmorgen tagt. Nie war Leo Sternberg reinerer „Metaphysiker", nie reinerer „Expressionist" als in diesen Dichtungen. Er kehrt mit seinem nächsten Drama „Die Junggräfin" (1923) stofflich auf Wirklichkeitsboden, auf den der Geschichte zurück, wenn er an einem mit vielen sinnlichen Einzelzügen liebevoll ausgestalteten Vorgange aus der Fehdezeit des 15. Jahrhunderts die in ihm lebenden Gegenwelten von Tat und Traum, Diesseits und Jenseits miteinander ringen läßt. Er wird den eingeschlagenen Weg, der ihn zurückführt zu den Bekenntnissen des „Weltgesangs", zu den Novellen, weitergehen. Seine Dichtungen beweisen, daß man zu einer metaphysischen, kosmischen Dichtung nicht der Metaphysik und des Kosmos als Stoff bedarf.

Verlagszeichen der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart

Gezeichnet von Paul Renner

Zweites Kapitel

Abbruch – Propheten des Chaos und einer neuen Zeit

Fast alle künstlerischen Frühzeiten haben ihre Pioniere, die Bresche schlagend, in der Bresche fallen. Kurz ist ihr Leben, ein Kampf gegen ein Schicksal, das nicht immer wie in unseren Tagen einen so furchtbar verständlichen Namen hat wie Krieg; tödlicher Einbruch in die Zeit ist ihr Leben. Aber nie war dies Los so Allgemeinlos wie heute, nie forderte eine Zeit so viele Opfer an Jugend und Geist; der Geschichtsschreiber der Dichtung dieser Tage wird später darum einmal nur die leuchtendsten näher würdigen: von den Dramatikern Reinhard Sorge, von den Erzählern Gustav Sack, von den Lyrikern, von denen die Zeit die meisten verschlang, Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler. Von den beherrschenden Gefühlen der Zeit früher als die anderen selig heimgesucht oder tödlich gequält, geben sie ihnen zuerst künstlerischen Ausdruck: ihrem Grausen Georg Heym, ihrer Sehnsucht und ihrem Gram Georg Trakl, dem neuen Weltgefühl in neuem Rhythmus Ernst Stadler.

Aller dieser Werke ist dem Umfange nach klein. Aber Lyriker leben nicht fort durch den Umfang ihres Werkes, sondern durch die Kraft neuen Fühlens, die, gebannt auch an wenige Gedichte, dem Namen eines Sängers ewige Flügel geben kann.

1. Georg Heym

Der ewige Tag
Umbra vitae

„Der ewige Tag" heißt die Sammlung, die Georg Heym (geb. 1887 in Hirschberg in Schlesien, aufgewachsen in Berlin) 1911 herausgab, „Umbra vitae" die zweite, die 1912 nach dem Tode des Vierundzwanzigjährigen — er ertrank 1912 zusammen mit seinem Freunde Ernst Balcke beim Eislaufen auf der Havel — Freunde zusammenstellten. Man erkennt schon an den Titeln, wie sich die Schau verdüstert, Nacht sich vor den Tag schiebt. Aber auch im ersten Werke überwiegen die Nachtgesichte. Einige wenige helle Bilder, gezeichnet von einem Großstadtdichter, der an Verhaerens Kunst der Vergegenwärtigung des Lebens unserer Eisenzeit sich geschult hatte, sind nur der Stimmungseingang; dann bricht schnell das Grauen ein:

Georg Heym
Jugendbildnis, die einzige erhaltene Photographie, im Besitze des Kurt Wolff-Verlags, München

Schornsteine stehn in großem Zwischenraum
Im Wintertag und tragen seine Last,
Des schwarzen Himmels dunkelnden Palast.
Wie goldne Stufe brennt sein niederer Saum.

Fern zwischen kahlen Bäumen, manchem Haus,
Zäunen und Schuppen, wo die Weltstadt ebbt,
Und auf vereisten Schienen mühsam schleppt
Ein langer Güterzug sich schwer hinaus.

Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein,
Die Toten schaun den roten Untergang
Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang,
Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein,
Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

Berlin heißt dieses Großstadtbild. Und nun meißelt eine harte Künstlerfaust wie einst Baudelaire und Arthur Rimbaud Qual-, Elend- und Ekelbilder wuchtig heraus: den Hunger, die Not und den Kot der Vorstadt, die Qual der Geschlagenen, der Gefangenen, der Blinden, das Los der Toten, ihr irdisches und ihr unterirdisches, Blutgerüstbilder aus Umsturzzeiten, Louis Capet und Robespierre auf dem Schafott, den Jammer und das Grausen der Verwesung. Ein neuer Höllenmaler stößt Verdammte in ewige Pein, Fieberspitale und Kerker brechen auf, hin ist die Schönheit: „im Haar ein Nest von jungen Wasserratten" treibt Ophelia auf der Flut. Auch wo Heym — selten einmal! — nur Landschaften gibt, da ist die Landschaft eine Seelenstimmung, Schweigen angstgepreßter Erwartung. Und die Bilder des Spuks und Grauens, die Gespenstertöne und -gesichte verstärken sich im Nachlaßbande. Da ist die Morgue, der Markt der Toten, da der Garten der Irren, da die Blinden und die Tauben; Mondsüchtige schleichen, Himmelszeichen warnen, Asche ist auf der Völker Haupt gestreut, und da steht er da, als Dämon beschworen, der fast vergessen war, der drei Jahre später wirklich sich aufreckte wie in dem (bereits S. 321/2 wiedergegebenen) Gedichte, der Krieg.

Georg Heym

Schattenriß von E. M. Engert aus Kurt Pinthus „Menschheitsdämmerung" Verlag von Ernst Rowohlt in Berlin

Und bezeichnend: in beiden Bänden werden die Städte verflucht. Sie, die einst die Sehnsucht des vergangenen Dichtergeschlechts umwarb, erscheinen jetzt als das Urböse; in ihnen zu leben ist Qual, sie selbst sind todgeweiht, teuflische Dämonen, die nachts auf den Dachfirsten hocken, wie die Katzen aufschreien, riesengroß in den roten Nachthimmel wachsen, mit ihrem Schläfenhorn ihn zerreißend, sind ihre Beherrscher. Einmal zeichnet Heym den Gott dieser Welt, deren Ende seine Gesichte verkünden, den „Gott der Stadt":

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirrn.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die großen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

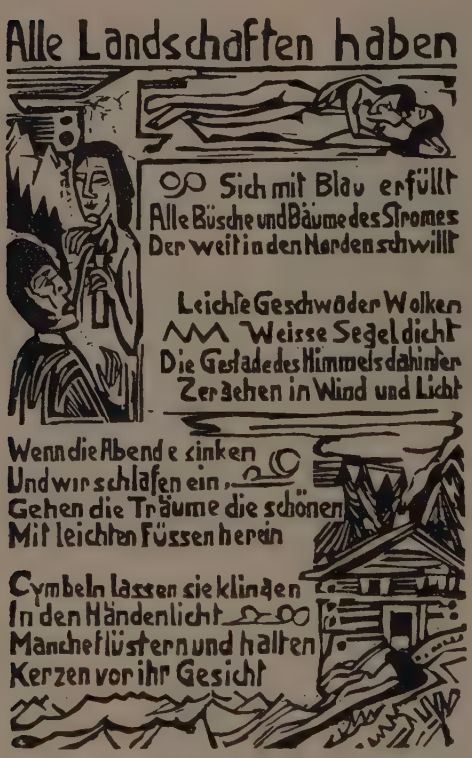
Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.

Man sieht: hier schuf eine Dichterkraft, der sich alles in eine mythisch dichterische Schau umsetzte, eine Anschauungskraft, die nie gestaltlos schweifte, sondern fest umriß, den festen Umriß aber mit leuchtendsten Farben füllte, eine Gestaltungskraft, die eine häßliche Chaoswelt in die Schönheitsformen Georgescher Rhythmen bannte, eine Seele endlich, deren menschliche Sehnsucht tief ergreift. Gezwungen, eine Qualwelt in furchtbare Gesichte zu bannen, sehnt sich diese Seele doch immer nach Schönheit, nennt — aus Sehnsucht! — einen Band schwarzer Visionen „ewigen Tag", flüchtet mit östlichen Bildern oder Namen und Worten wie Ambra, Korund, Amphoren und ähnlichen nach der griechisch-östlichen Schönheitsheimat Georges (den er haßte und von dessen Formwelt er ganz doch nicht loskam) und sucht oft mit den Schlußworten oder einem schön wehmütigen Gleichnis sich und den Leser zu erlösen. Die Schlußverse Heymscher Gedichte gehören zu dem Erschütterndsten, das ich kenne. Da schiebt ein Wort oder ein himmelseliges Bild plötzlich alles Qualvolle weg, öffnet einen unendlichen Fernblick, gibt den Blick frei in eine Friedenswelt befreiter Gefühle: „Im blauen Abend steht Gewölke weit,

Delphinen mit den rosa Flossen gleich,
Die schlafen in der Meere Einsamkeit."

Da fliegt im späten Weltentod ein großer Vogel „mit schwarzem Flug ins gelbe Abendrot". Da schließt



Nach einem Original-Holzschnitt von **Ernst Ludwig Kirchner** zu „Umbra vitae", nachgelassene Gedichte von **Georg Heym**. Kurt Wolff Verlag, München

Heym das sommerhelle, farbenbunte Bild einer Fronleichnamsprozession mit den Versen: Georg Heym

Der Mittag kommt. Es schläft das weite Land,
Die tiefen Wege, wo die Schwalbe schweift,
Und eine Mühle steht am Himmelsrand,
Die ewig nach den weißen Wolken greift.

Es ist die Technik, die in einigen Stücken auch der Erzähler übt. Er bleibt — in dem von ihm selbst noch für den Druck vorbereiteten Sammelbande „Der Dieb" (1912) — im Stoffkreise seiner Lyrik, was schon Überschriften wie „Der Irre", „Die Sektion" erkennen lassen. Grausiges wird wieder in harter Tatsächlichkeit und doch als Gesicht herausgemeißelt, und gegen den Schluß hin steigert sich oft das Zeitmaß der Darstellung zu einem Sturm der Bilder und Klänge. Aber dann klingt auch wieder ein anderes Stück, wie die Revolutionserzählung „Der fünfte Oktober", die zu vier Fünfteln nichts ist als die Darstellung vor Hunger fast Wahnsinniger oder Gelähmter, in einen Schluß aus, der alles Irrsinnige, Grausige vergessen läßt. Der Zug der lungernden Hungernden wird zu dem von einem unsichtbaren Führer geführten Freiheitszuge nach Versailles: Der Erzähler

Ein unsichtbarer Führer führte sie, eine unsichtbare Fahne wehte vor ihnen her, ein riesiges Banner wallte im Winde, das ein ungeheurer Fahnenträger vor ihnen hertrug. Ein blutrotes Banner war entfaltet. Eine gewaltige Oriflamme der Freiheit, die mit einem purpurnen Fahnentuche im Abendhimmel ihnen vorausflackerte wie eine Morgenröte.

Sie alle waren unzählige Brüder geworden, die Stunde der Begeisterung hatte sie aneinandergeschweißt.

Männer und Weiber durcheinander, Arbeiter, Studenten, Advokaten. Weiße Perücken, Kniestrümpfe und Sansculotten, Damen der Halle, Fischweiber, Frauen mit Kindern auf dem Arm, Stadtsoldaten, die ihre Spieße wie Generale über der Masse schwangen, Schuster mit Lederschürzen und Holzpantoffeln, Schneider, Gastwirte, Bettler, Strolche, Vorstädter, zerlumpt und zerrissen, ein unzähliger Zug.

Barhäuptig zogen sie die Straße hinab, Marschlieder erschallten. Und an Spazierstöcken trugen sie rote Taschentücher wie Standarten.

Ihre Leiden waren geadelt, ihre Qualen waren vergessen, der Mensch war in ihnen erwacht.

Das war der Abend, wo der Sklave, der Knecht der Jahrtausende seine Ketten abwarf und sein Haupt in die Abendsonne erhob, ein Prometheus, der ein neues Feuer in seinen Händen trug.

Sie waren waffenlos, was schadete das, sie waren ohne Kommandanten, was tat das? Wo war nun der Hunger, wo waren die Qualen?

Und das Abendrot lief über sie hin, über ihre Gesichter und brannte auf ihre Stirnen einen ewigen Traum von Größe. Die ganze meilenweite Straße brannten tausend Köpfe in seinem Lichte wie ein Meer, ein urewiges Meer.

Ihre Herzen, die in der trüben Flut der Jahre, in der Asche der Mühsal erstickt waren, fingen wieder an, zu brennen, sie entzündeten sich an diesem Abendrot.

Sie gaben sich die Hände auf dem Marsche, sie umarmten sich. Sie hatten nicht umsonst gelitten. Sie wußten alle, daß die Jahre der Leiden vorbei waren, und ihre Herzen zitterten leise.

Eine ewige Melodie erfüllte den Himmel und seine purpurne Bläue, eine ewige Fackel brannte. Und die Sonne zog ihnen voraus, den Abend herab, sie entzündete die Wälder, sie verbrannte den Himmel. Und wie göttliche Schiffe, bemannt mit den Geistern der Freiheit, segelten große Wolken in schnellem Winde vor ihnen her.

Aber die gewaltigen Pappeln der Straße leuchteten wie große Kandelaber, jeder Baum eine goldene Flamme, die weite Straße ihres Ruhmes hinab.

Georg Heym

Man möchte dem Schicksale grollen, das uns Georg Heym so frühe nahm. Er hatte die Gabe der neuartigen Schau und war doch — trotz der wenigen Naturgedichte — noch naturverschwistert genug, um in der kommenden künstlerischen Umwälzung einen Halt zu haben und der Gefahr zu entgehen, sich in der Nur-Geistigkeit zu verflüchtigen; auch der Erzähler beweist das. Aus dem Nachlaßbande kann man erkennen, wie sich neu eindringendes Fühlen eine neue etwas lockerere Form geschaffen hätte. Trotz alledem: dieser Wegbereiter war, so jung er war, ein Fertiger.

2. Georg Trakl

Der Mensch

Ein Fertiger war auch der gleichaltrige Georg Trakl (geb. 1887 in Salzburg), den der Krieg, wenn auch durch keine Kugel oder Granate, schon 1914 nahm. An seiner Tatsache ging diese Friedensseele im Irrsinn zugrunde: ein Bedürfnisloser ohne Hab und Gut, dem selbst der Besitz von Büchern immer überflüssiger schien, ein Liebhaber nur des Weines und seiner dunklen Melancholie, ein Stummer meist, in dem doch seltsam süße Stimmen raunten. Manche seiner weichen Gesänge tönen — nach Musik verlangend, selbst schon Musik — wie die letzten Friedensruheklänge vor dem Sturm: zart wehmütige mattglänzende Gebilde, geboren aus einem sterbenden Glück, leise geflüsterte Worte, wie er denn einmal auch ein solches Gedicht „In den Nachmittag geflüstert" nennt:

Ton seiner Lyrik

Sonne, herbstlich dünn und zag,
Und das Obst fällt von den Bäumen.
Stille wohnt in blauen Räumen
Einen langen Nachmittag.

Sterbeklänge von Metall;
Und ein weißes Tier bricht nieder.
Brauner Mädchen rauhe Lieder
Sind verweht im Blätterfall.

Stirne Gottes Farben träumt,
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.
Schatten drehen sich am Hügel
Von Verwesung schwarz umsäumt.

Dämmerung voll Ruh und Wein;
Traurige Gitarren rinnen,
Und zur milden Lampe drinnen
Kehrst du wie im Traume ein.

Ein andermal raunt er ein „Geistliches Lied":

Zeichen, seltne Stickerei'n
Malt ein flatternd Blumenbeet.
Gottes blauer Odem weht
In den Gartensaal herein,
Heiter ein.
Ragt ein Kreuz im wilden Wein.

Hör' im Dorf sich viele freun,
Gärtner an der Mauer mäht,
Leise eine Orgel geht,
Mischet Klang und goldenen Schein,
Klang und Schein,
Liebe segnet Brot und Wein.

Mädchen kommen auch herein
Und der Hahn zum letzten kräht.
Sacht ein morsches Gitter geht
Und in Rosen Kranz und Reihn,
Rosenreihn
Ruht Maria weiß und fein.

Bettler dort am alten Stein
Scheint verstorben im Gebet,
Sanft ein Hirt vom Hügel geht.
Und ein Engel singt im Hain,
Nah im Hain
Kinder in den Schlaf hinein.

Oder er bereitet frierendem Wanderer im Winter Wärme und Helle: Georg Trakl

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt.

Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft.

Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brot und Wein.

Vergißt man je solche Stimme? Nie, wie man die seiner Vorfahren Hölty, Novalis, Hölderlin nie vergißt! Nur häuft Trakl, ein Sänger verzaubernder, gottinniger Idyllen in gottloser Zeit ohne Zauber und Geheimnis, mehr noch die dunklen Töne. Wie sicher beschwörend schon die Überschriften dieser Dichtungen, die als „Gedichte" (1914) und „Sebastian im Traum" (1914) erschienen und seit 1919 in dem Sammelbande „Die Dichtungen" vereinigt sind! „Verfall", „Melancholie des Abends", „Abendmuse", „Verklärter Herbst", „Allerseelen", „Traum des Bösen", „Menschliches Elend", „Psalm", „Trübsinn", „De profundis", „Dämmerung", „Zu abend mein Herz", „Untergang", „Ruh und Schweigen", „Herbstseele", „Stundenlied", „Der Herbst des Einsamen", „Geistliche Dämmerung", „Verklärung", „Passion", „Frühling der Seele", „Die Schwermut", „Offenbarung und Untergang". Gewiß: diese Stimme ist seelischer Widerhall einer kranken Zeit. „Wie scheint doch alles Werdende so krank!" klagt einmal der Dichter, Stimme der Barmherzigkeit vor menschlichem Elend. Prophetisch schaut auch er vor dem Kriege in einem früher schon angeführten Gedichte „Menschheit" das Elend seiner Blut- und Goldzeit. Verfall! klagt diese Dichtung, und darin berührt sie sich mit der Welt Georg Heyms. Aber wo sie Ähnliches gestaltet („Die Ratten", Stofftreis

Georg Trakl
Photographie von C. P. Wagner, Innsbruck

Trakl und Heym

Georg Trakl

„Die junge Magd", „Die Verfluchten"), da ballt der eine, Georg Heym, alles zu scharfumrissenen Gesichten, dämpft der andere, Georg Trakl, alles zu Schwermutsmelodien. Bei ihm umschmeichelt fast dies Wort Verfall eine arkadische Seele, die nie ein eigentliches Großstadtbild zeichnet, die selbst in der Großstadt noch Landschaft sieht, eine Seele, unter Bauern heimisch und dem Lande zugetan, die im tiefsten Innern fromm, in mystische Länder und Zeiten schweift, in einem „Abendländischen Lied" das Mittelalter verklärend feiert, Griechenland und Palästina in einer neuen Seelenheimat vereinen möchte. Ein Träumer, der dann vor allem die Gestalt beschwört, die den jungen Dichtern unserer Zeit am heiligsten ist: Hölderlin.

Trakl und Hölderlin

Immer wieder kehrst du Melancholie,
O Sanftmut der einsamen Seele.
Zu Ende glüht ein goldener Tag.

Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige
Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn.
Siehe! es dämmert schon.

Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches
Und es leidet ein anderes mit.

Schaudernd unter herbstlichen Sternen
Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

„In ein altes Stammbuch" schreibt Trakl diese Verse. Weise und Wesen Hölderlins scheinen hier auferstanden. Wie einst Hölderlins Blick ruht auch der Trakls gern auf Kinderzeiten. Aber wenn man ein solches Gedicht liest wie „Jahr":

Dunkle Stille der Kindheit. Unter grünenden Eschen
Weidet die Sanftmut bläulichen Blickes; goldene Ruh.
Ein Dunkles entzückt der Duft der Veilchen; schwankende Ähren
Im Abend, Samen und die goldenen Schatten der Schwermut.
Balken behaut der Zimmermann; im dämmernden Grund
Mahlt die Mühle; im Hasellaub wölbt sich ein purpurner Mund,
Männliches rot über schweigende Wasser geneigt.
Leise ist der Herbst, der Geist des Waldes; goldene Wolke
Folgt dem Einsamen, der schwarze Schatten des Enkels.
Neige in steinernem Zimmer; unter alten Zypressen
Sind der Tränen nächtige Bilder zum Quell versammelt;
Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes.

— oder wenn man in seines Heiligen Sebastians Kindheit lauscht:

Frieden der Seele. Einsamer Winterabend,
Die dunklen Gestalten der Hirten am alten Weiher;
Kindlein in der Hütte von Stroh; o wie leise
Sank in schwarzem Fieber das Antlitz hin.
Heilige Nacht.

Oder wenn er an der harten Hand des Vaters
Stille den finstern Kalvarienberg hinanstieg
Und in dämmernden Felsennischen
Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging,
Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann.
O wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf.

Liebe; da in schwarzen Winkeln der Schnee schmolz,
Ein blaues Lüftchen sich heiter im alten Holunder fing,
In dem Schattengewölbe des Nußbaums;
Und dem Knaben leise sein rosiger Engel erschien.

Freude; da in kühlen Zimmern eine Abendsonate erklang,
Im braunen Holzgebälk
Ein blauer Falter aus der silbernen Puppe kroch.

O die Nähe des Todes. In steinerner Mauer
Neigte sich ein gelbes Haupt, schweigend das Kind,
Da in jenem März der Mond verfiel.

Georg Trakl

– – so fühlt man: das ist nicht Nachahmung, das ist Neugeburt. Das schuf einer, Hölderlin an Wesen und Schicksal ähnlich, aber beschwert durch die Entwicklung dreier Geschlechter nach ihm. Als Trakl einmal einen Krähenflug zeichnete: „Ihr Flug gleicht einer Sonate; voll verblichener Akkorde und männlicher Schwermut; leise löst sich eine goldene Wolke auf" — da zeichnete er damit auch seine Kunst. Immer mehr wird sie am Ende dunkle Verzückung, ein bis zum Überschäumen mit Gefühlen gesättigtes Wallen, Ziehen und Treiben ahnungsschwerer und deutungstiefer Bilder und Klänge in Wohllaut und Wehmut.

3. Ernst Stadler

Form

In den Dichtungen von Georg Heym und Georg Trakl lockert sich von Werk zu Werk die Form; dem Strudel der hereinbrandenden neuen Gefühle hält das strenge Rhythmen- und Reimgefüge nicht stand. In dem Hauptwerk Ernst Stadlers (geb. 1883 in Colmar i. Elsaß) „Der Aufbruch" (1914) hat das neue Fluten sein eigenes Wellenspiel gefunden. „Hier war, so rühmte hingerissen Carl Sternheim, Leben unserer Tage in überzeugenden Lauten endlich rhythmisch gestanzt, und Freude des Schöpfers, Glück über die entdeckte Herrlichkeit strahlte durch alle Zeilen."

Den von der Form beglückten Künstlern der jüngsten Vergangenheit stellt Ernst Stadler — Stimme dadurch eines ganzen kommenden Künstlergeschlechtes – – das Programmgedicht „Form ist Wollust" gegenüber: man lese es — es ist (S. 349/50) in anderem Zusammenhange bereits abgedruckt — noch einmal nach. Da ist das neue Weltgefühl, das Zeitbekenntnis zum gärenden Chaos, zum Drang in alle Weiten, das Zeitbekenntnis auch zur Liebe zu jedem Menschenbruder, dem Armen zumal. Ausgesprochen von einem, dessen sittlicher Trieb immer vom Schein zum Wesen drängt:

In einem alten Buche stieß ich auf ein Wort,
Das traf mich wie ein Schlag und brennt durch meine Tage fort.
Und wenn ich mich an trübe Lust vergebe,
Schein, Lug und Spiel zu mir anstatt des Wesens hebe,
Wenn ich gefällig mich mit raschem Sinn belüge,
Als wäre Dunkles klar, als wenn nicht Leben tausend wild verschloßne Tore trüge,
Und Worte wieder spreche, deren Weite nie ich ausgefühlt,
Und Dinge fasse, deren Sein mich niemals aufgewühlt,
Wenn mich willkommner Traum mit Sammethänden streicht,
Und Tag und Wirklichkeit von mir entweicht,
Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich,
Dann steht das Wort mir auf: Mensch, werde wesentlich!

Ernst Stadler

Die Traumseele

Zwei Naturen leben in Stadler: die eine lockt ihn zu spiegelnder Betrachtung, die andere treibt ihn zur Flucht in die Zeit. Die eine, Weltfreundin im Sinne Werfels und Brods und von ihrem Geiste, will sich hingeben, verschenken, eingehen in jedes menschlich rührende oder ergreifende Dasein. Sie verklärt das Leben einer kleinen Schauspielerin, den Abendschluß einer jungen Verkäuferin, das Los der Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus. Dieser Seele entringt sich das Gebet weich zu sein, alle Härte abzutun, „Tor" nur zu sein, „durch das die Bilder gehn, nur Spiegel, der die tausend Dinge trägt". Sehnsüchtig will sich diese Seele einwühlen und verschenken an Trübes, Ungewisses, schon Verlorenes, brennt sie „selig singend Schmach und Dumpfheit der Geschlagenen zu fühlen, sich ins Mark des Lebens wie in Gruben Erde einzuwühlen". Diese Seele kann betteln: „O jetzt ins Stille flüchten!" — kann, heimgekehrt von „Reisen ins Metaphysische" wünschen, im Alltag zu versinken, in Gewöhnlichkeit, Enge, in „festumzirktem Tagewerk", kann stammeln:

„Keine Ausflüge mehr ins Wolkige, nur im nächsten sich finden einfach wie ein Kind, das weint und lacht,
Aus seinen Träumen fliehen, Helle auf sich richten, jedem Kleinsten sich verweben,
Aufgefrischt wie vom Bad, ins Leben eingeblüht, dunkel dem großen Dasein hingegeben."

Diese Seele kann in der Landschaft ausruhen und jubeln: „Hier ist Stille!" Eine Traumseele, die seligen Bildern nachhängt, aber doch weiß, daß „den Schwachen, die ihr Blut dem Traum verpfänden", nie Erfüllung sein wird. Denn: diese Stimme ertönt nur zum Einklang und Ausklang — in der Mitte hat die andere Stimme, die Stimme der anderen Seele, die Führung. Sie drängt hinaus in das Leben, die Welt, zur Tat. Sie ruft mit „Fanfaren, die in Abenteuer und Ermattung tragen", zum „Aufbruch":

Einmal schon haben Fanfaren mein ungeduldiges Herz blutig gerissen,
Daß es, aufsteigend wie ein Pferd, sich wütend ins Gezäum verbissen.
Damals schlug Tambourmarsch den Sturm auf allen Wegen,
Und herrlichste Musik der Erde hieß uns Kugelregen.
Dann, plötzlich, stand Leben stille. Wege führten zwischen alten Bäumen.
Gemächer lockten. Es war süß, zu weilen und sich versäumen,
Von Wirklichkeit den Leib so wie von staubiger Rüstung zu entketten,
Wollüstig sich in Daunen weicher Traumstunden einzubetten.
Aber eines Morgens rollte durch Nebelluft das Echo von Signalen,
Hart, scharf, wie Schwerthieb pfeifend. Es war wie wenn im Dunkel plötzlich Lichter aufstrahlen,
Es war wie wenn durch Biwakfrühe Trompetenstöße klirren,
Die Schlafenden aufspringen und die Zelte abschlagen und die Pferde schirren.
Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen, Feuer über Helm und Bügel,
Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltnem Zügel.
Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen,
Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen.
Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken
Würden unsere Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken.

Die Sturmseele

Man mißverstehe dies Gedicht nicht: es ist kein Kriegsgedicht. Vor dem Kriege entstanden und veröffentlicht, ist es ganz innerer, zwingender Ausdruck der anderen Seele, die Stadler beherrschte, dieser Seele zum Rausch, zum „Metaphysi-

schen", „Wolkigen", die sich neue Rhythmen schuf, in deren überstürzenden Fluten Strudelgefühle sich klar ringen. Diese andere Seele kündet der untätigen Traumseele bewußt den Untergang mit neuer „Botschaft". So heißt denn auch ein Gedicht, das nicht im Sammelbande steht, das wie manches sonst Ungedruckte 1914 Pfemferts „Aktion" brachte:

Ernst Stadler

Nach dem Gemälde von Heinrich Beecke

Du sollst wieder fühlen, daß alle stark und jungen Kräfte dich umschweifen;
Daß nichts stille steht, daß Gold des Himmels um dich kreist und Sterne dich umwehn,
Daß Sonne und Abend niederfällt und Winde über blaue Meeresteppen gehn,
Du sollst durch Sturz und Bruch der Wolken wilder in die hellgestürmten Himmel greifen.

Meintest du, die sanften Hafenlichter könnten deine Segel halten,
Die sich blähen wie junge Brüste, ungebärdig drängend unter dünner Linnen Hut?
Horch, im Dunkel, geisterhafte Liebesstimme strömt und lallt dein Blut —
Und du wolltest deine Hände müde zur Ergebung falten?
Fühle: Licht und Regen deines Traumes sind zergangen,
Welt ist aufgerissen, Abgrund zieht und Himmelsbläue loht,
Sturm ist los und weht dein Herz in schmelzendes Umfangen,
Bis es grenzenlos zusammensinkt im Schrei von Lust und Glück und Tod.

Ernst Stadler

Während die Traumseele ihre Gleichnisse findet in Landschaftsbildern der Ruhe, einem Fluß am Abend, dem Bild einer Weinlese, eines Klosterhoffriedens, so findet die Sturmseele ihre Sinnbilder in der strahlenden Hymne auf das Meer, in dem Bilde der „Fahrt über die Rheinbrücke bei Nacht". Wundervoll kann dies Gedicht zeigen, was die Kunst der neuen Jugend will, wenn man es mit einem Fahrtbild irgendeines Dichters der früheren Zeit vergleicht. Der Hinweis auf Liliencrons „Blitzzug" wird hier nicht zum ersten Male gemacht. Ohne Werturteile damit auszusprechen: bei diesem großen Eindruckskünstler ein Augen- und Ohrenfest; ein Reihen von Bildchen an Bildchen, ein großes Mosaikgemälde; hier bei Stadler ein Hymnus, jedes Einzelne (wie bei Liliencron löst sich das Gedicht in Einzelworte auf) von Schicksalsfluten umwallt, von Kraftgefühlen umstrahlt, von Jenseitsbedeutung durchgeistigt, alles auf Letztes, Übersinnliches fast bezogen. Dort ein Bericht, hier eine leidenschaftliche Hymne:

Der Schnellzug tastet sich und stößt die Dunkelheit entlang.
Kein Stern will vor. Die ganze Welt ist nur ein enger, nachtumschienter Minengang,
Darein zuweilen Förderstellen blauen Lichtes jähe Horizonte reißen: Feuerkreis
Von Kugellampen, Dächern, Schloten, dampfend, strömend ... nur sekundenweis ...
Und wieder alles schwarz. Als führen wir ins Eingeweid der Nacht zur Schicht.
Nun taumeln Lichter her ... verirrt, trostlos vereinsamt ... mehr ... und sammeln sich ... und werden dicht.
Gerippe grauer Häuserfronten liegen bloß, im Zwielicht bleichend, tot — etwas muß kommen ... oh, ich fühl es schwer
Im Hirn. Eine Beklemmung singt im Blut. Dann dröhnt der Boden plötzlich wie ein Meer:
Wir fliegen, aufgehoben, königlich durch nachtentrissene Luft, hoch übern Strom. O Biegung der Millionen Lichter, stumme Wacht,
Vor deren blitzender Parade schwer die Wasser abwärts rollen. Endloses Spalier, zum Gruß gestellt bei Nacht!
Wie Fackeln stürmend! Freudiges! Salut von Schiffen über blauer See! Bestirntes Fest!
Wimmelnd, mit hellen Augen hingedrängt! Bis wo die Stadt mit letzten Häusern ihren Gast entläßt.
Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht. Besinnung. Einkehr. Kommunion. Und Glut und Drang
Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. Zur Wollust. Zum Gebet. Zum Meer. Zum Untergang.

Einklang beider Stimmen

Und es gibt dann wieder Gedichte, die beide Stimmen gegeneinander tönen lassen, bis eine Oberstimme sie versöhnend aufnimmt. Wie in seiner Meerhymne das Meer ihm beides ist, „Sturm, Schrei, aufreißend Hornsignal zum Kampf" und Hingesenktes, Schlummertiefes, Rastendes und Sänftigendes, so läßt er einmal in einem ergreifenden „Zwiegespräch" beide Seelen um Gott ringen: Qualvolle Frage des Menschen im Anfang: „Mein Gott, ich suche dich, Sieh mich vor deiner Schwelle knien und Einlaß betteln. Sieh, ich bin verirrt, mich reißen tausend Wege fort ins Blinde, und keiner trägt mich heim." Selige Antwort des Gottes am Ende, eines Gottes, den einst schon innerst Angelus Silesius erschaut:

Still, Seele! Kennst du deine eigne Heimat nicht?
Sieh doch: du bist in dir. Das ungewisse Licht,
Das dich verwirrte, war die ewige Lampe, die vor deines Lebens Altar brennt.
Was zitterst du im Dunkel? Bist du selber nicht das Instrument,

Darin der Aufruhr aller Töne sich zu hochzeitlichem Reigen schlingt?
Hörst du die Kinderstimme nicht, die aus der Tiefe leise dir entgegensingt?
Fühlst nicht das reine Auge, das sich über deiner Nächte wildste beugt –
O Brunnen, der aus gleichen Eutern trüb und klare Quellen säugt,
Windrose deines Schicksals, Sturm, Gewitternacht und sanftes Meer,
Dir selber alles: Fegefeuer, Himmelfahrt und ewige Wiederkehr –
Sieh doch, dein letzter Wunsch, nach dem dein Leben heiße Hände ausgereckt,
Stand schimmernd schon am Himmel deiner frühsten Sehnsucht aufgesteckt.
Dein Schmerz und deine Lust lag immer schon in dir verschlossen wie in einem Schrein,
Und nichts, was jemals war und wird, das nicht schon immer dein.

Ernst Stadler

Auch Ernst Stadler, der Dozent für deutsche Sprache und Literatur in Straßburg war, nahm als Artillerieleutnant schon 1914 der Krieg. Er war einer der ersten und letzten lyrischen Ausdruckskünstler. „Ich bin nur Flamme, Durst und Schrei und Brand" beginnt eines seiner Gedichte. Hundertmal ist das nach ihm ähnlich wiederholt worden und bald zum Schema erstarrt. „Metaphysisches" und „Kosmisches" — hier sind die ebenso unendliche Male wiederholten und damit entwerteten Worte einmal an ihrem Platze rangen in ihm um Ausdruck. Er war echt, ein Wegbereiter und ein Erfüller, wie Heym und Trakl. Die Frühvollendeten dieser Zeit sind die Schöpfer der unvergeßlichen Verse dieses Jahrzehnts.

Drittes Kapitel

Einzelgänger

1. Else Lasker-Schüler

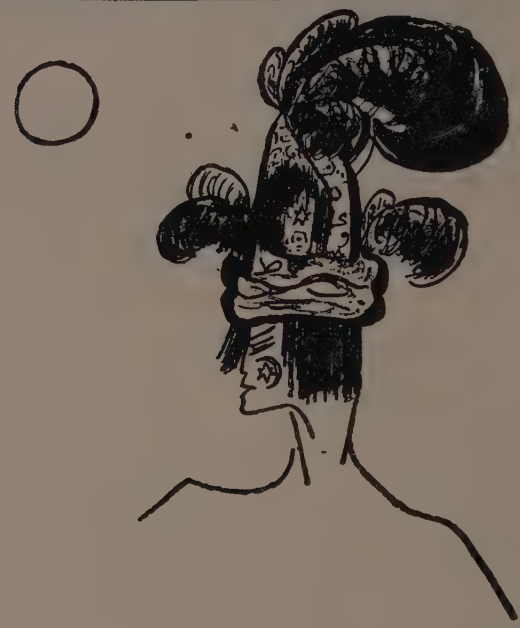
Else Lasker-Schüler und Peter Hille

„Ich war aus der Stadt geflohen und sank erschöpft vor einem Felsen nieder und rastete einen Tropfen Leben lang, der war tiefer als tausend Jahre. Und eine Stimme riß sich vom Gipfel des Felsens los und rief: ‚Was geizst du mit Dir!' Und ich schlug mein Auge empor und blühte auf, und mich herzte ein Glück, das mich auserlas. Und vom Gestein zur Erde stieg ein Mann mit hartem Bart- und Haupthaar, aber seine Augen waren samtne Hügel. Und kleine Kobolde kletterten über seinen Rücken und beklopften ihn mit ihren Hämmerchen und nannten ihn Petrus. Und wir stiegen ins Tal hinab, und der Mann mit dem harten Bart- und Haupthaar fragte mich, von wo ich käme — aber ich schwieg; die Nacht hatte meine Wege ausgelöscht, auch konnte ich mich nicht auf meinen Namen besinnen, heulende hungrige Norde hatten ihn zerrissen. Und der mit dem Felsennamen nannte mich Tino. Und ich küßte den Glanz seiner gemeißelten Hand und ging ihm zur Seite."

Es ist Peter Hille, der hier nach seinem Tode in einem Buche, das nach ihm heißt („Das Peter-Hille-Buch"), als Heiliger wiederaufersteht; die ihn zu ewigem Legendenleben wieder erstehen läßt, ist aus der Schar treuer Jünger und Jüngerinnen, denen der Lebende mit dem wallenden Barte schon ein Prophet gewesen war, diejenige, die mit dem Lebenden am meisten „auf messianischen Wegen und Höhen, in Zeichen und Wundern" gewandert war, die er da schon Tino genannt hatte. Else Lasker-Schüler. Sie ist ihm wesensverwandt, so weit eine Frau einem Manne, eine Jüngere (sie ist 1876 geboren) einem Älteren,

Saturn

Eine Monatsschrift, herausgegeben von
Hermann Meister und Herbert Großberger



(E. L.-Sch.)

Selbstbildniß des
Prinzen von Theben im Kriegshut.
(Im Besitz des blauen Reiters
Franz Marc.)

Heft vier

Sämtliche Beiträge des Heftes von
Else Lasker-Schüler

Einzelheft 50 Pf. 6 Hefte M 2.75

Saturnverlag Hermann Meister, Heidelberg-Leipzig

eine Jüdin einem Deutschen verwandt sein kann. Wie Hille, den sie einmal sagen läßt: „Wer seine Heimat nicht in sich trägt, dem wächst sie doch unter den Füßen fort", ist sie mehr in einem Wunsch- und Traumreich heimisch als in der Stadt, die sie nicht mag, der sie aber verfallen ist wie dem Literatencafé: „Heimlich halten wir alle das Café für den Teufel, aber ohne den Teufel ist doch nun mal nichts." Wie Hille übergoldet sie ein armes Leben mit Sonne

Else Lasker-Schüler

(Phot. Anna Bender Elberfeld)

und Güte und Träumen von Schönheit und Macht. „Manchmal dünkt es mich," sagt St. Peter Hille zu Tino, „Du hast dieselben Augen meines tiefsten Traumes!" Im Leben sind beide darbende Vaganten: in der Dichtung hat Hille ein Schloß und Else Lasker-Schüler ist mächtig als Jussuf von Theben („Der Prinz von Theben" 1914) oder als kriegsgewaltiger Malik („Der Malik. Eine Kaisergeschichte" 1920) oder lieblich als Tino von Bagdad („Die Nächte Tino von Bagdads" 1907) und mit der Liebe des heiligen Petrus („Das Peter-Hille-Buch" 1906) begnadet. Freilich: Hilles Märchenwelten haben nordische Züge, er ist ein Waldmensch, sie ist Beduinin, Wüstentochter, ihre Märchenwelten liegen im

Else Lasker-Schüler

Orient; nur zufällig ist sie nach Deutschland verschlagen: „Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich auch in Elberfeld zur Welt kam im Rheinland."

Ich kann die Sprache
Dieses kühlen Landes nicht,
Und seinen Schritt nicht gehn

. . . . . .

Immer muß ich an die Pharaonenwälder denken
Und küsse die Bilder meiner Sterne.

Sein und Dichtung

In seinen Aufsätzen „Von der Sendung des Dichters" sagt Lissauer einmal: „Es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß Dichten eine Tätigkeit sei, und ein Irrtum — den ich früher verfochten habe —, daß die würdige Äußerung des Dichters einzig und ausschließlich das umschlossene Gebild sei. Dichten ist ein lebenslänglicher Zustand, eine Art zu sein, natürlich notwendig vereint mit der Gabe, sie mitzuteilen. Dichterische Naturen sind Naturen gesammelten und gesteigerten Wesens; was sie anrühren, wird ihnen wesenhaft." Ihrer Art zu sein — sie allein ist Inhalt ihrer Dichtungen, von sich erzählt sie, ob sie nun lyrisch gestaltet, Erzählungen oder Romane, „Essais" schreibt, die sie „Gesichte" nennt —, ihrem Sein verdankt Else Lasker-Schüler zunächst ihren Widerhall. Die sie kennen, unterscheiden nicht Gestalt und Gestaltung. Sie aber kennt alle, die einen Namen haben; braucht sie doch Menschen, um sie umwandeln zu können zu Idealen ihrer Träume, zu Heiligen, Kaisern, Statthaltern, Großfürsten, Kardinälen. Ist doch fast jede Schöpfung von ihr ein Selbstbekenntnis oder eine Huldigung ihrer Art, dargebracht einem vergötterten anderen; trägt doch in der Gesamtausgabe ihrer Gedichte fast jedes eine Widmung, so daß dieser Band mit seinen Widmungsnamen ein Stück heutiger Literatur- und Kunstgeschichte darstellt. Da erhalten sie alle, auch die Absonderlichsten, ihren Heiligenschein: Karl Kraus, Gottfried Benn, Senna Hoy, Franz Marc, Hans Ehrenbaum-Degele, Franz Jung, René Schickele, Kurt Pinthus, Herwarth Walden, Alfred Mayer, Paul Zech, Peter Baum, Alice Trübner, Robert Blümner, Richard Dehmel, Wieland Herzfelde, Georg Trakl, Franz Werfel, Theodor Däubler, Wilhelm Schmidtbonn. Dieses ihr Sein, das in den Mittelpunkt ihres Gesamtschaffens, in den Mittelpunkt aller Wertung das menschliche Herz stellt — „Mein Herz" heißt bezeichnend ihr erster Roman, der in Briefen alltägliches, allklägliches Leben und Treiben aus dem Literatencafé des Westens mit Liebe übersonnt —, ist neuartig, aber nicht jede ihrer Dichtungen, von denen viele impressionistische Züge haben. Ihrem Sein verdankt sie, daß es kaum eine bedeutende neue Zeitschrift gibt, in der sie nicht neben den Allerjüngsten stünde und sich hielte: im „Saturn", in den „Weißen Blättern", der „Aktion", dem „Sturm", dem „Neuen Pathos", der „Neuen Jugend". Unter den An- und Aufrufen der Jungen steht da ihre Kunst, märchenbunt, brennendes Idyll, aber in größeren Werken nur wirkend durch eine Fülle einzelner schöner Sonderbarkeiten, nicht durch Geschlossenheit und Form. In einzelnen Schöpfungen wie im „Peter-Hille-Buch" (1906) ist das kein Mangel. Traumreiche haben nicht starre Wände; willig läßt man sich drinnen verzaubern. Wie herzensleicht, einmal mit St. Peter und Tino in einer Welt zu sein, wo zwei Mädchen Sage und Heidekraut heißen, einzukehren im Herrenhaus Onits von Wetterwehe, dem jungen König Otteweihe und Tabak dem Narren, dem schönen Jüngling Antinous, Grimmer von Geyerbogen und ihrer blauäugigen Schwester Najade zu begegnen, in der Kalkfelsenschlucht auf den Häuptling

Verhältnis zu der Jugend

Peter-Hille-Buch

Bugdahan zu warten, eine Stunde bei der Zauberin Hellmüte zu sein und von Sankt Peter in jungem Frühling ein so beruhigendes Wort zu hören wie das: „daß der Frühling der Glaube Gottes sei, der immer wieder zurückkehre in die Welt!“ Aber wo diese Phantasie, Idyllisches meidend, tragische Wege gehen will, wie in dem Schauspiel „Die Wupper“ (1908), das 1919 „Das junge Deutschland“ aufführte, da entsteht nur ein chaotischer Spuk. Was bleibt, ist nicht die Erinnerung an Ansätze von wirren Handlungen, die den falschen Beurteiler an Hauptmanns „Weber“, Sudermanns „Ehre“, Wedekinds „Frühlings Erwachen“ denken lassen könnten, sondern ist zunächst die Erinnerung an die dunklen Sprüche dreier Herumtreiber, die, sinnlos kommend, sinnlos gehend, den Chor dieses Dramas bildend, die sinnlos sich bewegende einsame unerlöste Masse heutiger Menschheit symbolisieren, ist die Erinnerung an ein unruhiges Wogen und Schwellen, in dessen Dunkel, flüchtig vom ewigen Licht wahrer Welt- und Gott- und Selbsterkenntnis beleuchtet, Lebensschiffchen auftauchen, stranden, scheitern. Eindrücke deutlich genug, um den Sinn dieses Schauspiels erkennen zu lassen, das nicht ein Drama sozialer Erhebung, sondern religiöser Erweckung sein will, ein expressionistisches Drama also, kein naturalistisches.

Aus: „Der Prinz von Theben.“ Ein Geschichtenbuch von Else Lasker-Schüler. Mit 13 Abbildungen nach Zeichnungen der Verfasserin. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin

Eine Dichterin, die immer von sich aussagt, immer Bekennerin ist, wird es immer wieder zum lyrischen Gedicht drängen. „Die gesammelten Gedichte“ — „Styx“ (1902), „Mein Wunder“ (1911), „Hebräische Balladen“ (1913) enthaltend — vereinigt seit 1917 ein stattlicher Band. Später entstandene sind in „Der Gedichte zweitem Teil“ „Die Kuppel“ vereinigt. An der Spitze stehen jetzt die „Hebräischen Balladen“, die Bekenntnisse zur Heimat ihres Blutes und ihrer Seele. Gleich das zweite Gedicht entschleiert mit der Problematik ihres Volkes ihre eigene:

Else Lasker-Schüler

Die Wupper

Lyrik

Der Fels wird morsch,
Dem ich entspringe
Und meine Gottesslieder singe ...
Jäh stürz ich vom Weg
Und rieselе ganz in mir
Fernab, allein über Klagegestein
Dem Meere zu.

Hab mich so abgeströmt
Von meines Blutes
Mostvergorenheit.
Und immer, immer noch der Widerhall
In mir,
Wenn schauerlich gen Ost
Das morsche Felsgebein
Mein Volk
Zu Gott schreit.

Dann aber singt ihre „in den Abendfarben Jerusalems verglühende Seele“ von ihres Volkes stolzen Legendengestalten, von Eva, Abel, Joseph, David und Jonathan, Moses und Josua, Ruth, Saul, Boas, Sulamith, Esther ...

Else Lasker-Schüler

Esther ist schlank wie die Feldpalme,
Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme
Und die Feiertage, die in Juda fallen.

Nachts ruht ihr Herz auf einem Psalme,
Die Götzen lauschen in den Hallen.

Der König lächelt ihrem Nahen entgegen —
Denn überall blickt Gott auf Esther.

Die jungen Juden dichten Lieder an die Schwester,
Die sie in Säulen ihres Vorraums prägen.

oder von der dunklen Opfersage, von Abraham und Isaak:

Abraham baute in der Landschaft Eden
Sich eine Stadt aus Erde und aus Blatt
Und übte sich mit Gott zu reden.

Die Engel ruhten gern vor seiner frommen Hütte
Und Abraham erkannte jeden;
Himmlische Zeichen ließen ihre Flügelschritte.

Bis sie dann einmal bang in ihren Träumen
Meckern hörten die gequälten Böcke,
Mit denen Isaak Opfern spielte hinter Süßholzbäumen.

Und Gott ermahnte: Abraham!!
Er brach vom Kamm des Meeres Muscheln ab und Schwamm
Hoch auf den Blöcken den Altar zu schmücken.

Und trug den einzigen Sohn gebunden auf dem Rücken
Zu werden seinem großen Herrn gerecht —
Der aber liebte seinen Knecht.

Ihre Eigenart

Umschlagbild zu den Hebräischen Balladen von Else Lasker-Schüler. Verlag von Paul Cassirer, Berlin

Die Eigenart aller bisher angeführten Gedichte — ein Eingangsbild oder -gleichnis, zwingend, aber dann Verse, unruhiger, flackernder, also ein Schluß, der nicht hält, was der Anfang versprach; sparsame Wortwahl bei östlicher Pracht; ein den inneren Bildern sich anschmiegender Rhythmus; gern dazu eine Ausdrucksweise, die den Parallelismus der Psalmen wiederaufnimmt — haben auch die anderen Gedichte der Else Lasker-Schüler. Einem morschen, brüchigen Boden entkeimt, haben sie das Doppelangesicht, das schon Peter Hille an der Dichterin erkannte: „Schwingen und Fesseln, Jauchzen des Kindes, der seligen Braut fromme Inbrunst", aber auch „das müde Blut verbannter Jahrtausende und greiser Kränkungen": etwas „kindlich Strahlendes" und „Urfinstres" zugleich. Aber ihr Reinstes gelingt ihr nicht, wenn sie überhitzt glutvoll sich gebärdet, Sehnsucht des Weibes sich offenbart, auch nicht, wenn sie mit ihrem Söhnchen unkindlich plaudert, sondern wenn sie wehmütig sinnt, leise fleht, im Frühling — Lenzleid! — noch den Winter spürt; vor allem, wenn Herzensfreundschaft wie zu Peter Hille, Senna Hoy oder Franz Marc unirdische Sehnsucht löst. Franz Marc, ihrem teuren Halb-

Vierzehnter Brief.

Sieh nur, lieber, blauer Franz, ich hab unseren famosen Rechtsanwalt Caro gezeichnet. Den Ehescheidungsparagraphen trägt

Aus: Else Lasker-Schüler
Der Malik
verlegt bei
Paul Cassirer, Berlin

er auf der Wange und heitert uns mit seinem Maigesange. Er sitzt zwischen uns im Café und singt von der Liebe. Mit wert-

bruder, dem blauen Reiter, ist denn auch das Gedicht gewidmet, das für mein Gefühl unter allen ihren Dichtungen am weitesten und fernsten trägt, das „Gebet":

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die einen Engel vor der Pforte hat.
Ich trage seinen großen Flügel
Gebrochen schwer am Schulterblatt
Und in der Stirne seinen Stern als Siegel.

Ich wandle immer in die Nacht...
Ich habe Liebe in die Welt gebracht, -
Daß blau zu blühen jedes Herz vermag,
Und hab im Leben müde mich gewacht,
In Gott gehüllt den dunklen Atemschlag.

O Gott, schließ um mich deinen Mantel fest;
Ich weiß, ich bin im Kugelglas der Rest,
Und wenn der letzte Mensch die Welt vergießt,
Du mich nicht wieder aus der Allmacht läßt
Und sich ein neuer Erdball um mich schließt.

2. Theodor Däubler

Nur Sehnsucht sind die Augen, bloß der Mund Besitz:
Nur Traumgewitter Blicke und der Tag ein Kuß:
Das Dasein ist Verwolkung, Gott allein der Blitz;
Ich selbst bin Feuer, da ich glaubhaft bleiben muß.

Begierig sind die Blicke: Mystik west im Hauch:
Und Wahrheit, Unerschautes wogt das Wort ins Lied.
Das Unerhörte scheuche fort, wie Glut den Rauch:
Sich selber hört die Seele, die das Fremde sieht.

Hinweg vom Schaustück! Aussichtslos und ohne Gier,
Enthebe mich der Geist. Zurück zu Wind und Mund!
Mein Athem ist der Sang, der Klang der Tag in mir.
Mein Ruf ist Wucht und Sturm: ein Schlund mein dunkler Grund.

Nordlicht. Zweiter Teil. Florentiner Ausgabe, S. 561.

Der Bekenner zur Ausdruckskunst

Den Jahren nach zwischen Jüngeren und Älteren stehend — er ist 1876 in Triest geboren — ist Theodor Däubler nach Willen und Werk Vorkämpfer einer Ausdruckskunst. Was er freilich ersehnt, ist im Grunde ein neuer Klassizismus, ein „intellektueller Stil"; aber — das ist sein Glaube — man kommt zu ihm nur durch die Werteumkehr des Expressionismus. Der Kunstbetrachter des Buches über neue Kunst, des „Neuen Standpunkts" (1917), der Plauderer aus Kampftagen der modernen Kunst („Im Kampfe um die moderne Kunst" 1918) läßt keinen Zweifel darüber, daß sein Herz bei den Barlach, Marc, Matisse, Rousseau, Chagall, Picasso, den Futuristen von Italien, Frankreich und Deutschland ist. Auch der Verfasser der „autobiographischen Fragmente" „Wir wollen nicht verweilen" (1915), der den Satz wagen kann: „Ich schreibe meine Lebensgeschichte so, wie sie ist, und nicht, wie ich sie erlebte", bekennt damit, daß alles Geschehen für ihn nicht ein zeitlich und räumlich geordneter Ablauf von etwas Äußerlichem und Zufälligem ist, sondern ein geistiges Sein. Ein Zustandsverächter ist ihm der Dichter, einer, der alles zu den Ursprüngen wendet, dem Ursein: „Denn Dasein ist Ursein und nimmer Entstammen." „Ichbegabt sollen die Dinge sein, die wir schöpfen", „nicht für unsern Standpunkt perspektivisch entfaltet, sondern aus sich hervorkristallisiert. Der Mittelpunkt der Welt ist in jedem Ich, sogar im ichberechtigten Werk". Nach Urbeziehungen, Urerkenntnissen, Ursymbolen sucht er: Dutzenden von Worten hat er im „Nordlicht" die für ihn aufschlußreichste Silbe „ur" vorangesetzt; und so kann er sich als ein Jäger fühlen: nach Einsicht liegt er auf der Lauer.

Verhältnis zur Eindruckskunst

Freilich, wer nur den schmalen lyrischen Auswahlband „Das Sternenkind" (1917) oder selbst die umfangreichere Sammlung „Der sternhelle Weg" (1915) flüchtig durchblättert oder Däubler selbst einmal gegenständliche Verse vortragen hörte, könnte die reine Lyrik dieses Dichters als Frucht des Impressionismus deuten. Ist nicht Eindruck ein Gedicht wie „Die Droschke":

Ein Wagen steht vor einer finstern Schenke.
Das viele Mondlicht wird dem Pferd zu schwer.
Die Droschke und die Gassenflucht sind leer;
Oft stampft das Tier, daß seiner wer gedenke.

Es halten diese Mähre halb nur die Gelenke,
Denn an der Deichsel hängt sie immer mehr.
Sie baumelt mit dem Kopfe hin und her,
Daß sie zum Warten sich zusammenrenke.

Otto Th. W. Stein
Bildnis des Dichters **Theodor Däubler**

Nach der Vervielfältigung in: Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit. Galerie Flechtheim G. m. b. H. Düsseldorf 1913

Aus ihrem Traume scheucht sie das Gezänke
Und oft das geile Lachen aus der Schenke.
Da macht sie einen Schritt, zur Fahrt bereit.

Dann meint sie schlafhaft, daß sie heimwärts lenke,
Und hängt sich an sich selbst aus Schläfrigkeit,
Noch einmal poltern da die Droschkenbänke.

Oder das zweite der „Goldenen Sonette"?

Der Tag ist wie ein Kindlein eingeschlafen.
Sein Lächeln überspiegelt goldnes Träumen,
Der Wiegewind vereinsamt sich in Bäumen,
Und Bäume überrauschen blau den Hafen.

Entzweite Schwestern, die einander trafen,
Beplätschern sich im heitern Abendschäumen.
Dann nahen sie als Schwan mit Feuerschäumen
Und landen unter Marmorarchitraven.

Auch meine Segeleinfalt ist ersunken.
Ich warte stumm auf dunklem Stufendamme
Und staune, daß die Brandung blau verblutet.

Mein Blick. Ein Stern. Des Meeres Purpurfunken —
Wie gut die Nacht durch meine Ruhe flutet.
Bedachtsam wändelt sich die Hafenflamme.

Treffen wir hier nicht und sonst oft wieder, was an formenden Kräften der Impressionismus hatte: eine an strenge Gesetze sich bindende Formenkunst, eine Reimtechnik, die erlesenste kostbarste Verse der Eindruckskünstler auszeichnet!? Herrscht da nicht die flimmernde Luft, die die Gemälde der Zeit umspielt!? In eine Wolke von silbernem Licht ist mancher Vers getaucht; nichts als weiße silberne Klänge sind so manche Gedichte, die schon die Titel der Bücher („Der sternhelle Weg", „Das Sternenkind", „Mit silberner Sichel") als Traumgesicht der Nacht kennzeichnen. Wo man auch aufschlägt, überall herrschen — kennzeichnend sonst den Impressionisten — die tönenden, weichen Vokale vor, nicht — kennzeichnend sonst den Expressionisten — die harten gotischen Konsonanten. Man höre — die Verse sind aus dem, auch im „Nordlicht" stehenden „Sternenkind":

Ich wähle die Seele, erwäge die Geister und schwebe als Traum.
Ich schaue in Herzen, berausche mich schaudernd: ihr traut einem Baum.
Ihr grünt und erblüht, ihr durchsprüht, überflügelt den Raum.
Es glauben die Herzen, wie glühende Kerzen. Es leuchtet der Baum!
Es beugen die Fichten die Träume der Sterne zur Erde hernieder.
Euch alle belichten Geschichten der Ferne, die still sind und Lieder.
Wie gerne erschimmern die Sterne! wie herrlich erglüht euer Baum!
Erblühen schürt Glühen, Entsprühen. Der Baum wird ein Traum.

Man lese den „Nachtwandler" — einige Verse freilich stehen hier an der Grenze —:

Naht mir gar nichts auf den Spitzen,
Leise wie ein Geisterhauch?
Licht fällt durch die Mauerritzen,
Was du fühlst ist grauer Rauch,
Jedes Ding kriegt Silberschlitzen,
Und es klingt und knistert auch.

Ja, jetzt wirst du fortgetragen!
Tür und Fenster gehen auf.
Bleiche Tiergespenster wagen
Gleich mit dir den Traumeslauf;
Glaubst du dich in einem Wagen,
Bauscht sich unter dir ein Knauf.

Auf der Kante des Verstandes,
Über, unter der Vernunft,
Fühlst du jedes Totenlandes
Wunderheilge Wiederkunft,
Deinen Gang am Daseinsrande
Schützen unerfaßte Bande.

Der Dreiviertelmond ging unter.
Oder spürst du nur kein Licht?
Doch! Ein Geisterchor wird munter,
Und du merkst ein Teichgesicht,
Das dir blauer, tümpelbunter,
Grün gar, ins Bewußtsein sticht.

Silbersilbig wird jetzt alles.
Hände hat so mancher Baum,
Des geringsten Eichelfalles
Wirkung grinst im Weltenraum:
Alles klingt zu eines Balles
Urversuchtem Rundungstraum.

Leise! Denn geträumte Träume
Halten dich zu leicht im Raum.
Eben treten Schauersäume
Blau und panisch in den Traum.
Halte dich an deine Bäume!
Faß dich, denn du fühlst dich kaum!

Man fühlt: da feiern Auge und Ohr — die vergötterten Sinne der Impressionisten — Feste. Ist doch der Dichter der Symphonie „Hesperien" (1918) und der „Hymne an Italien" (1916) durch seine „Herkunft" südlicher Sonne verschwistert!

In einem Land, wo alle Wesen traumhaft schauen,
An einem blauen Wundermeer kam ich zur Welt.
In einer Au, die ihren Tag verborgen hält,
Begann mein Schauen seinen Rätselturm zu bauen.

Aus jedem Antlitz glühte hilfloses Vertrauen.
Hat sich ein Träumen sanft zu meinem Traum gesellt,
So blieb es lauschend wie von Seelenlicht umhellt,
Und unser Staunen wich vor einem Weltergrauen.

Ich glaube noch an jene blassen Morgenmeere!
Auf einmal blickt mich, was ich nie bemerkte, an.
Mein Sang, der unter Psalmen laut begann,
Entflügelt mir zu Träumen ohne Ort und Schwere.

Aber trotz alledem: inhaltlich haben solche Verse mit Impressionismus nichts gemein. Schon ihr Oden- und Hymnencharakter rückt sie ab. Und dann ihre Vorstellungswelt. Wem, mit den Schlußworten seines Buches vom „Neuen Standpunkt" zu reden, „der Mensch ein Gehäuse für Geistigkeit ist, sein dauerndes Leid dazusein: ein Nest, aus dem das Sternenkind die Ewigkeit erfliegen wird", der bekennt sich zum Expressionismus. Und so ist auch, allem äußeren Schein und Klang zum Trotz, Däublers lyrische Kunst Ausdruckskunst. Mag er

Theodor Däubler

in eine Fichte oder Buche träumen, ihren Ausdruck singt er: „Mein Ausdruck wird ein Ästeüberranken", und es wird ein geistiges Fest: „ich grüne lichterloh!" Mag ihm immerhin auch das Spiel nächtlicher Katzen oder ein Droschkengaul vor einer finstern Schenke den ersten Anlaß zu den Bild- oder Gedankenumrissen geben, blaues Geisterlicht geistert dann bald hinein: diese Dinge leben auf einer anderen Ebene. Ja, ein „Eindruck" überschriebenes Gedicht wird ein Bekenntnis zu einer anderen Welt. Bildhaft der Anfang: Abend, Türkenlager, Halbmond, Ägyptens Priesterstimmen, ein hagerer Riese, der alle überragt. Aber nun geistern die Träume: der nackte Riese wird zum Spuk. Sorgenwölfe beißen ihn an, die Sehnsucht erklimmt den Mond zum Kuß:

Du kannst das Weib aus einem Sterne holen!
Zur Sonne kommt der Held auf Glutensohlen.

Und über allem und am Ende dann Traum:

Doch lieblich blüht das Träumen aus Agaven.

Das ist Ausdruckskunst. Da sind — ich lasse Däubler selbst sprechen — als Vorbedingung für diesen Stil — „Schnelligkeit, Simultanität, höchste Anspannung um die Ineinandergehörigkeiten des Geschauten... Eine Vision will sich in letzter Knappheit im Bezirk verstiegener Vereinfachung kundgeben... Farbe ohne Bezeichnung, Zeichnung und kein Erklären, im Rhythmus festgesetztes Hauptwort ohne Attribut... Alles Erlebte gipfelt in einem Geistigen. Jedes Geschehen wird sein Typisches" — diese Forderungen des Kunstbetrachters Däubler erfüllt auch Däubler der Dichter.

Das Nordlicht

Ein Dichter, dessen Werk und Wesen zu beschreiben für die nicht leicht ist, die nicht wie manche Leser und Beurteiler aus einem bequemen Vereinfachungsbedürfnisse heraus gerade das Werk scheu meiden, das für Däubler Mittelpunkt ist, mit dem er alle übrigen Werke speist, dessen Form die Grundform für alles Kommende bleibt, „Das Nordlicht" (1910); dieses Riesenepos, das schon in der ersten Ausgabe, der sogenannten Florentiner, in drei Bänden über tausend Seiten und über 30000 Verse umfaßt: Däublers erstes, leider sein erstes, nicht letztes Werk, entstanden zwischen 1898 und 1910.

Seine Mythologie

Eine begrifflich nicht ganz klar zu machende, nur zu erfühlende neue kosmische Mythologie liegt dem „Nordlicht" zugrunde. Sie ist erwachsen aus einem Däublerschen Grundgefühl, einer Urveranlagung, einer anderen ihm seit seiner Kindheit eigenen Art, die Dinge nicht sinnlich äußerlich, sondern geistig sinnbildlich zu sehen, sprachlich nicht von der Anschauung, sondern von der Wortbedeutung auszugehen. Man lese das Gedicht, das als Motto dieser Würdigung vorangestellt ist, und man ist in dieser anderen Welt, in der die Dinge neben ihrer Sprache für die Sinne noch eine andere Sprache für den nach Bedeutung, nach ewigen Ur- und All- und Jenseitsbeziehungen lechzenden Geist haben. Da ist der Sturm nichts anderes als „der Wunsch, dem Mond des Menschen Wort zu sagen", da sind Menschenleiber „sichtlich greifbar gewordene Beschlüsse, Augen, gegen den Himmel zu richten", da sind Bienen „Sterngedichte der Erde", da gibt es eine Mondzone und eine Windrose der Seele, da sind Winde „Flucht ins Leben, Sprünge aus dem Ruhezwang, Und das Leben ist die Sehnsucht und der Flug zur Lichterregung, Und das Meer ist eine Lunge, voll von großem Athmungsdrang".

Verhältnis zur Welt der Gestirne

Bestimmend für diese Art zu sehen, ihre Richtung und ihren Blickumkreis ist Däublers Verhältnis zur Welt der Gestirne; zumal zu Sonne und Mond.

Schon der Knabe verdankt ihnen, wie Däubler zur Erhellung der Nordlichtwelt zehn Jahre nach Erscheinen des Epos einmal erzählt hat, grundlegende Erlebnisse:

Herkunft seiner Kosmogonie

„Mein Gemüt neigte zur Mystik, aber ich glaubte trotzdem nicht. Ganz klar stand es vor mir: alles Leben kommt von der Sonne. Meine Zweisprachigkeit — ich bin Triestiner — kam mir da zustatten. Im Italienischen heißt es: il sole (männlich), la luna (weiblich): ich verglich und entschied mich in meiner kindlichen Privatmythologie für die italienische und lateinische Einsetzung der Geschlechter bei den Gestirnen. Das Sonnenlicht war väterlich, die Erde mütterlich, der Mond unentschieden, aber mit stärkerem weiblichen Einschlag. Ich sah in unserm silbernen Trabanten etwa eine Traumgottheit: oft eine Amme, ja sogar Hebamme... Schlaf und Traum, somit der Mond sind mir immer so rätselhaft und dadurch besonders wichtig vorgekommen. Die Nacht liebte ich vor allem, und schön lebte ich nur im Traum: den Mond hielt ich geradezu für den Retter des Lebens. Ohne ihn, sagte ich mir, müßte ja alles, was die Sonne hervorgezaubert, emporgesogen hat, sofort am Abend, bei Sonnenuntergang verschwinden; bei Sonnenaufgang aber das Leben ganz neu und kurzfristig, ohne Zusammenhang mit seinem Gestern, wieder entstehen. Der Mond wurde mir zum ersten Architekten, da er eine silberne Brücke durch die Nacht, den Schlaf der Wesen, zu bauen imstande war. Aber genügte er, zum hohen Aufbau bis zum Menschen, der in sich die Wesensart der Sterne fühlt und erkennt? Mir, dem Kinde, nicht! Ich sann weiter. Jemand hatte mir einmal gesagt, daß Sonne und Erde, vor furchtbar langer Zeit, eins gewesen wären. Ich spekulierte: heute sind Sonne und Erde getrennt: bevor die Scheidung eintrat, mußten diese, heute vor unserem Verstand und unsrer Sinnesart herrschenden Kräfte unterirdisch (zugleich und eigentlichst untersonnig) gewühlt, auseinanderzerrend gewirkt haben. Schließlich siegten sie. Und nun: die früher alle vom Mittelpunkt losstrebenden Gewalten im Zaume haltende Sonnenkraft ist heute zum großen Aufruhr geworden. Die Starrheit der Erde muß von der Sonne aus dereinst bezwungen werden. Und die Erde selbst gebiert aus sich Kräfte, die der Schwerkraft entgegen, zur Sonne zurück wollen: ich sah darin die mechanische Gesetzmäßigkeit, durch die Leben wird. Jede Pflanze, jedes Tier umhüllt seinen Sonnenflug. Also nicht um die Wärme, Elektrizität, Magnetismus usw. handelt es sich im Grunde für seelisches und leibliches Wachstum: verschiedene bekannte und unerforschte Gewalten umkörpern uns mit Sonne-, Mond- und Sternen-Inhalt. Eigentlich heißt Dasein: Rückkehr zur Sonne. Bei Tag und bei Nacht ist unser Planet der Sonne tributpflichtig. Pflanzen, Tiere, Menschen bleiben der Schwerkraft, der eigentlichen Natur der Erde, entgegengesetzt: Opfer, die die Erde aus ihren Gebeinen dem helleren, vollendeteren Gestirn darbringt. Nach dieser Art die Welt zu schauen, ist das Sonnenlicht Gott und Herrscher.

Bald wurde mir's klar, daß dieses Vorgehen mit eigner Phantasie stark spekulativ-materialistisch war. Ein Mensch hätte dabeisein müssen, als sich Sonne und Erde trennten, damit man sagen kann: was einst, als unterlegen, wühlte, wurde schließlich das Herrschende; was früher geherrscht hatte hingegen, besorgt nun den kosmischen Aufruhr. Bei solchem Grübeln verstand ich mich plötzlich folgendermaßen: das alles vollzog sich auch, aber nicht vor den Augen eines Menschen, sondern im Menschen selbst, der sonnengeborenen Auges ist. Daher ergänzen wir: solches geschieht immer noch! Und die Sonne endet nicht dort, wo wir ihren Rand sehen: ebenso nicht die Erde dort, wo ihr Saum Menschen gestattet, bei Sonne und im Sturm, zu leben und zu schauen. Tatsächlich verhält sich's so: wir selbst sind Sonne und Erde. Mit den äußeren Sinnen fühlen und sehen wir den Boden unter uns, die Sonne über uns. Mit dem innersten Sinn sind wir einig, urverbunden mit allen Welten: Sonne ist bloß unser herrlichster Inhalt. Später erklärte ich mir dieses Verhältnis in folgenden Versen:

Du schwache Nacht, du bist der Schatten unsrer Erde.
Wir sind die Sonne, der die Erde Sterne zeigt,
Denn unsre Erde ist die richtige Gebärde,
Die gütig Menschen in den Sternenhimmel neigt.

Theodor Däubler

Und etwas weiter:

Die Nacht steht da, wir haben sie aus Macht erschaffen.
Die Erde ward und stand dem Menschen hilfreich bei,
Die Erde läßt die Nacht aus einem Abgrund klaffen,
Und da geschieht die Ewigkeit durch unsern Schrei.

Wir sind vom Licht und sollen Finsternis gebären,
Drum schufen wir die Erde, und da kam die Nacht.
So konnten wir dem Himmel seine Macht bescheren.
Dann lachten wir: die Sonne hat aus uns gelacht.

Wir Männer, die dem Mut zu unsrer Tat entstammen,
Die aus der Flut das Ich bei Nacht ans Land gebracht,
Sind da, den Tag zum Überschwange zu entflammen:
Beflügelt war der Mensch vor seiner Welt gedacht.

Ich soll die Nacht mit meiner Sicherheit belauschen:
Wir haben witternd ihren Untergang gewußt.
Kometen kommt, ihr könnt die Dunkelheit berauschen:
Mein Wissen ist das Licht, die Sonne unsre Lust.

In diesen Versen aus der „Hymne an Venedig" spreche ich meine Kosmogonie aus. Die Stadt Venedig war ja das größte Erlebnis meiner Kindheit! Zur Zeit der Geschlechtsreife flog ich oft hinüber, sowohl leiblich als hauptsächlich im Traum; alles was ich da sah, ging auf einem phantastischen Markusplatz vor sich. Mein Glaube an Sonne, Mond und Sterne war mir ungemein lieb geworden. Ohne ihn und Venedig wäre ich verdorben, denn die Menschen verstanden mich nicht. Ich war ein schlechter Lerner, ein vergrübeltes Kind. Im Grunde hielt ich allerdings nichts von meinen Visionen, ich liebte sie nur ganz naiv, denn sie waren meine einzigen Freunde. Die Weckeruhr stellte ich auf 4, $^1/_2$5 Uhr, um, am Morgen ausgeruht, bevor das Feindliche des Tages beginnen sollte, etwas in Glück nachdenken zu können. Dichterische Äußerungen von mir erlebte ich nur spärlich: zwei italienische Schulaufsätze fielen allerdings meinen Hauslehrern als sehr erstaunlich auf: mein Wesen haben aber auch sie nicht begriffen.

Eines Tages, bei Bora, erschloß sich mir plötzlich folgender Sinn: selbstbeschloßner Zwiespalt! Die Menschen nennen vieles Sünde: ich, der kecke Atheist, in der Pubertätszeit, der bei Mondschein über den Karst dahinbrauste, wollte das Böse bloß als Schatten des Hochseligen erfaßt haben.

Einmal auf einem Maskenball (ich selbst trug die Larve) sagte ich zu mir: das Leben ist nicht bloß gewollte Askese oder Zwang, Pflicht der Sonne gegenüber, damit wir uns zum Hochgestirn emporranken können, und die Erde nicht bloß Feindin, bestenfalls Vagina und Grab. Als Wirksamkeit ging mir auf: das Leben verlangt Fülle, die Geschöpfe dürfen göttlich emporjubeln. Ich lief aus dem Saal, auf die Straße. Ich fühlte glücklich, die Erde birgt in sich noch viel Sonne, die mit uns, gegen die Schwere verbunden, selbst wieder zur Sonne zurück will. Überall. Sogar im Eis. Gerade dort, an den Polen, wo die Nacht am tiefsten, am längsten, besonders mächtig! Eine leuchtende Umschlingung von erlöster Sonne aus der Erde und himmlischer Sonne bringt den monatelangen Nächten um die Pole das Polarlicht. Die Erde sehnt sich, wieder ein leuchtender Stern zu werden. Meine Privatkosmogonie hatte ihre Ergänzung erhalten!"

Grundgedanken des Nordlichtes

Mit diesen Gedanken der Erfassung und Deutung des Lebens als Rückkehr zur Sonne und diesen Versen sind wir in den Ideenkreisen des „Nordlichtes". Seine Grundgedanken ergeben sich — in den Grübeleien des Knaben schon enthalten — aus einer Reihe von Gleichungen, die Sonne und Licht gleichsetzen dem Leben, der Glut, dem Geist, der Seele, der Liebe, letzthin allem sinnvollen Sein, allem

Opfer und aller Gnade: „Die Erde braust dem Sonnenlicht entgegen, als flöge sie in des Geliebten Arm." In allem Strahlenden findet diese Gedankensymbolik den Ausdruck der natürlichen Sonnensehnsucht aller Wesen und im Nordlichte, dieser aus sich strahlenden, ihr Innerstes enthüllenden, der Sonne tributpflichtigen, nach Vergeistigung verlangenden Erde die Gewähr dafür, daß unser eigentlichstes Wesen Geist ist und Liebe: die Tatsache des Nordlichts schließt in sich die Gewähr der Erlösung: **Theodor Däubler**

Nordlicht, goldgewordene Glücksverheißung,
Feuerblume, Samenüberschwang,
Sichtbar tiefe Sonn- und Erdverschweißung,
Wahre unsern heiligen Sonnendrang.

Warnend und verkündend sollst Du leuchten,
Heute sehn wir Dich als kaltes Licht,
Doch wo Völker je sich wild verscheuchten,
Warst Du schon der Rassen Zuversicht.

Ja, wir können Dich nun ganz erkennen,
Feuer, das sich um die Pole wellt,
Händen gleichst Du, die sich nimmer trennen,
Und auf Deinem Sieg beruht die Welt.

Lichtgewordene, freie Lebensthürme,
Fromme Sehnsucht, heiliger Eichentrotz,
Goldzelt über wimmerndem Gewürme,
Hoffnungsfieber im erstarrten Klotz,

Nord und Südlicht, großes Himmelswunder,
Gieb den Völkern, gieb den Menschen Muth,
Bleibt auf Erden nichts als Asche, Zunder,
Glühst noch Du, oh Du Erlösungsgluth.

(Das Nordlicht. Pan. Orphisches Intermezzo. Florentiner Ausgabe, S. 129/130.)

Vielleicht lassen diese Verse schon ahnen, was dieses sogenannte Epos ist: ein mit reiner Lyrik und epischen Zwischenschiebseln durchsetztes, ideenbeschwertes, gesichtebedrängtes, abstraktes, aber rauschhaft abstraktes Lehrgedicht, das auch die Fachausdrücke der philosophischen Begriffsentwicklung und Beweisführung nicht meidet, Worte wie zeigen, beweisen, bedingen, betrachten, vermuten, bekunden, verbürgen als Lieblingsworte eines Naturphilosophen beibehält, selbst einen Ausdruck wie „klar ist..." nicht verschmäht. Ein Gedicht, dessen Einheit nur die Persönlichkeit des schaffenden und schauenden Dichters herstellt, dieses im Grunde lyrische Ich des bekennerisch und seherisch gestimmten Dichters, dieses Ich, das zeitlos und ewig ist, das es darum wagen kann, über Jahrtausende verstreutes Geschehen als selbsterlebt darzustellen —, warum noch, sagt ja das eben mitgeteilte längere Bekenntnis — selbsterlebt in der Ichform darzustellen das Fernste wie das Nächste; dieses lyrische Ich, das „vor Homer da war" und nach dieser Zeit sein wird, das im ersten Teile („Das Mittelmeer") ans Mittelmeer führt, wo zuerst die Welt Geist wurde, das Däublers Lieblingsstätten, Venedig, Rom, Florenz, Neapel, mit ihrer Natur, ihren Menschen, ihren Werken hymnisch oder lehrhaft besingt —, dies männliche Ich, das

Innere und äußere Form

Erster Teil: Das Mittelmeer

namenlos und zeitlos mit einem geliebten Weibe, auch einer Namen- und Zeitlosen, ein unscharf umrissenes tragisches Schicksal erfährt. Dieses Lebensschicksal ist der dünne Faden, den der Dichter im zweiten und dritten Teil seines Epos immer wieder einmal, sich forttastend und besinnend, aufnimmt: gedanklich setzt er eigentlich immer von neuem mit jedem Teile wieder ein, um dann doch die Grundgedanken im Sinne einer bestimmten Entwicklung abzuwandeln und weiterzuführen. So wandelt der Übergangsteil, das „orphische Intermezzo Pan", die eine Gleichungsreihe Sonne und Erde mit der andern Gleichungsreihe Mann und Weib ab, in das Männliche alle geistige Erlösungssehnsucht, allen Opfermut und alle Opfertat, jedes Sternerlebnis, in das Weib aber alles triebhaft irdische Glücksverlangen, alles „Verweilen auf den wirren Wegen des Werdenden" hineindeutend, im Orpheusschicksal, im Schicksal des von Pan, „der plötzlichen Sinnfälligkeit der irdischen Sternerlebnisse in Pflanzen und Tieren" erleuchteten und heimgesuchten Dichters ein Parallelschicksal des namenlosen schöpferischen Dichter-Ichs verkündend —: das Ganze am Ende ein rauschhaftes Bekenntnis zu einer dionysischen Weltbetrachtung, der Kultur bacchisches Erdgluterleben ist. Mit Klagen über das tragische Schicksal, das ihm das Weib nahm, nimmt dann der zweite Hauptteil „Sahara" den dünnen Erlebnisfaden wieder auf. Im ersten großen Abschnitt dieses Teiles, „das Kataklisma", in der zweiten Ausgabe „Der Weltbruch" überschrieben, überwiegen östliche Gesichte; drei Totentänze (der alttestamentarische, der klassische, der äthiopische) quälen, im Ra-Drama, der Erzählung von dem sonnbegeisterten ägyptischen König Chuenaten (Amenophis IV.), der ein Vordeuter Däublerschen Geistes wird, gelingen ihm die geschlossensten und mit der Darstellung des Opfertodes auch kraftvollsten Seiten seines Werkes. Dann türmt der zweite Hauptabschnitt, „Der Ararat", symbolisch einen Riesengipfel auf, einen Krater des Lebens und des Todes, ein Grab und eine Wiege des Geistes, ein Sinnbild ewiger Wiedergeburt, im Bilde so groß erschaut, daß sein Seher (im Bekenntnisband „Wir wollen nicht verweilen") sich neben Michelangelo stellt:

Pan. Orphisches Intermezzo

Zweiter Teil: Sahara

> „Ich aber will einen Berg aufstellen, ihn mit Wasser und Feuer füllen, damit er einmal bersten müsse, und daß er dann niederreiße, was der Sonne, aus uns, den Sonnenkindern, entgegendämmert.
>
> ‚Der Ararat', so will ich das Gebirge taufen, aber undankbar, voll von verlornen, unbetretnen Pfaden will ich ihn lassen, damit er nicht zu bald übergipfelt werde und meinen fernen Nachkommen noch durch seinen Ausbruch dienen könne: Die werden seine Unvollkommenheit verstehn und deuten. Was Michelangelo noch unbewußt für uns, als einen Grundentwurf, zurückließ, das übernehm ich! Was ich aus junger Unvollendbarkeit heraus gestalte, das überlasse ich Spätern: Mögen die es übergrübeln!"

Noch einmal will dieser zweite Hauptabschnitt die Wandlung und Wanderung menschlicher Geistwerdung begleiten und deuten. Die östlichen Kulturen beginnen mit der indischen und der iranischen Symphonie; westwärts wandert mit der alexandrinischen Symphonie das Lied, neuen Mittelpunkten der Vergeistigung zu: im christlichen Lebenskreise tritt zu dem Manne, dem östlichen Herrscher, das beseelte Weib. Mit der mittelalterlichen Legende von Roland gleitet das Lied hinüber nach Westeuropa in Gegenwart und Zukunft hinein. Das Fleisch steht wieder auf, seiner neuen Geistwerdung drängen die reichen Lieder des letzten Teiles zu. Wind weht zu neuer geistiger Heimat. In einem tiefsinnigen „astralen Gesange" sammelt Däubler die Zukunftskräfte seines neuen kosmischen Kräftehimmels: Ein neuer Mond (auch ihn deutet als Sinn-

bild neuer letzter Vergeistigung der Bekenner der autobiographischen Fragmente) ist in den Menschen aufgegangen, der Zeichendeuter verkündet sein Wesen; Propheten, Sterne, Sonnen, Seelen sprechen einzeln und im Chor, Sonnen bleiben stehen, kehren zurück und sinken: Neuwelt kommt herauf. Mit einem „magischen Sange" und einem Gesange „Der Geist" schließt hymnisch das Epos: „Die Welt versöhnt und übertönt der Geist!" Ein Schlußwort, so hoffnungsfroh, daß Moeller van den Bruck dies ganze Werk, diese „Kosmogonie des Lichtes" den „Gegenwurf" gegen Spenglers „Untergang des Abendlandes" nennen konnte. **Theodor Däubler**

Man darf diesem Epos natürlich nicht mit Forderungen nahen, die man an andere Epen stellt. Zwischen ihm und etwa Spittelers „Olympischem Frühling" gibt es nur lockere Beziehungen, und Unterschiede feststellen heißt noch kein Werturteil fällen. Aber wie kommt es, daß selbst an Ähnlichem gemessen, an Momberts Gedichtwerken etwa, Däublers „Nordlicht" einen so zwiespältigen Eindruck hinterläßt? Vielleicht löst ein Wort Däublers selbst das Rätsel: „Und so spricht in mir der Dichter, der nicht stirbt, das lyrische Ich, im Kampfe mit Epen und Dramen." Setzen wir ruhig hinzu: im fruchtlos sieglosen Kampfe. Anlaß nur ist ihm das Geschehen, Betrachtungen anzuknüpfen, Lyrisches einzuflechten. Am Ende beherrschen die unter den Sammelworten „Lieder im Seelenschein", „Der flammende Lavabach", „Wind zur Heimat" eingefügten lyrischen Stücke (hinreißend in der Vision, die die Überschriften gebar: Das Weib an der Wellenwiege, Die Dulderin am Brunnen, Schwärme ohne Wärme, Gemurmel am Brunnen, Ein Lauschender auf blauer Au, Die blinde Wehmutter, Seelen in wehender Wehmut) die vom Geschehen verlassene Szene. Zwiespältiger Eindruck

In ratloser Trauer steht vor diesem Werke mancher Kenner und Freund. Hier ist Außerordentliches gewollt und in der großen seelischen Schau auch erreicht. Aber kaum die Hälfte der Visionen ist sprachlich endgültig gestaltet. Ein Dichter, noch nicht sicher des Wortes, beginnt zu früh ein Werk niederzuschreiben, für das vielleicht der Vierziger die Kräfte hätte. Der Dreißiger und Vierziger stellt sich mit der „Hymne an Italien" (1916), mit der „Symphonie" „Hesperien" (1918), mit dem Traumbuch von der Ostsee „Mit silberner Sichel" (1917), mit der „Treppe zum Nordlicht" (1920), die das Nordlichtthema kürzer, gedrängter noch einmal abwandelt, stellt sich mit drei kurzen nachdenklichen Erzählungen „Der unheimliche Graf" (1921), stellt sich auch mit den jüngsten Werken, mit der „Phantasmagorie" „Päan und Dithyrambus" (1924), mit den „Attischen Sonetten" (1924) und den anderen Niederschlägen seines „griechischen Aufenthalts", mit „Der heilige Berg Athos" und „Sparta. Ein Versuch" (beide 1923), beschränktere Aufgaben. Die Form des „Nordlichtes", dies Sichtreibenlassen von Träumen und Erinnerungen, ist auch die Form der meisten dieser späteren Gebilde, die wie „Hesperien", die „Hymne an Italien" und „Päan und Dithyrambus" ebenso im „Nordlicht" stehen könnten, wie manches Gedicht, das — glücklicherweise — aus dem Epos in die lyrischen Sammlungen hinübergerettet worden ist. Aber alle diese späteren Gebilde sind — als Ganzes genommen — ausgeglichener, reiner, sprachlich nicht so Rohstoff. „Wenig nur versteht der Jüngling, aber Schleier, Bilderflore weckt in ihm der goldne Klang." Wie sein Prediger, den Träume plagen, stürzt auch Däubler zu Boden, nachdem er alles in rastloser Hast hervorgesprudelt: Bedeutendes und Versagendes. Ich hasse die leicht fertige Art, unzulängliche Verse anzuführen: hier kann ich's — denn ich habe Däubler mit Geformtem sprechen lassen —; hier muß ich's, weil das nicht gelegentliche Schau und Gestaltung

Theodor Däubler

Entgleisungen sind, und weil man damit zeigt, wie der Schöpfer des „Nordlichtes" ohne Gefühl für seinen eigenen hohen Rang streckenweise schafft, da nicht unähnlich einem neuen Brockes. Da kann dieser Dichter, der sonst das große Staunen hat, mit einer Fülle von Oh die Welt der Dinge umarmt, der gleich im Anfang ausruft: „Begeistre Dich! Sei schon auf Erden ganz begeistert", etwa die Zeilen reimen:

„Schon Cäsar hat die Wünsche Roms verstanden,
Als er der Allgemeinheit seinen Park vermachte,
Und als die Bürger dann daselbst Erholung fanden,
So freute sich das Volk, weil Cäsar es bedachte."

Oder

„So hat Michelangelo in seinem Moses
Nur barock sein eigenes Wesen übertrieben,
Und es folgte gleich auf ihn ein hoffnungsloses
Epigonentum, das ohne Gott geblieben."

Oder

„Liebesräusche kennen nur die Kinderlosen,
Zum Vergnügen wird der Mensch zumeist empfangen,
Seine Seele kriegt im Elternalltag Hosen,
Häubchen werden von Verwandten angefangen."

Doch genug! Ist es verwunderlich, wenn da selbst ein für Däublersche Kunst Empfänglicher, selber ein Mystiker, wenn da zum Beispiel Paul Adler von „sich selbst mordenden Stücken" im „Nordlicht" redet und zu dem Urteil kommt: „ja die drei umfangreichen Bände bestehen zum größten Teil daraus ...

Urteil Paul Adlers

Für ihn wirbt die archaische, fast mythische Größe seiner Aufgabe: inmitten einer vielspältigen Kultur eine poetische Formel der ganzen Natur und Geschichte zu geben; gegen ihn als Künstler spricht der Wahnwitz, viele Hunderte von Gedichten, um einer dunklen Philosophie willen, ihrer eigenen Lebensfähigkeit zu berauben. Durch rohe und kunstwidrige Mittel, wie häufig wiederkehrende tonmalende Worte und selbst unartikulierte Silben, durch ein dichtes Netz unterirdischer scholastischer Gedankengänge, wollen sich all diese Fragmente vergeblich zu einem zu allen Zeiten unerhörten Ganzen verbinden. Wie überwältigte Sklaven an eine untüchtige Galeere, schmiedet der Dichter seine schönsten Gestalten an sein jäh mit zerschlagenem Steuer hinjagendes bâteau ivre. Sein hierin äußerlicher Mystizismus, der in seinem Werk schlecht die Stelle einer allgegenwärtigen durchsichtigen Komposition vertritt, reißt ihn aufwärts in den Himmel und stößt ihn hinab in eine barocke Hölle; aber die Erde, auf der die Füße der Menschen zwischen ihrem Wachstum wandeln, steht von ihrer Schöpfung noch verwirrt — und der Geist schwebt erst über den Wassern." In allem: „Eine Weltendämmerung, in der sich Glieder von biblischem Riesenmaß dehnen — und noch ist der göttliche Finger, der die Gestalten umreißt, nicht ausgestreckt, erst die Sterne entzünden sich. Ein großer Dichter schläft in seinem Gedicht, kann den Schlaf nicht von den Gliedern schütteln, lallt und spricht Unzusammenhängendes in seinem Traum."

Ein Gegenurteil

Ich weiß natürlich, daß man in diesen Mängeln, in den Mängeln der Sprache auch Vorzüge entdeckt hat, daß man gesagt hat: hier spricht das Wesen eines Dinges sich selbst aus: „ihr Nebeneinander erklingt zum Gedicht. Dieses Nebeneinander wird stark betont durch ein konstruktives Element: fast jeder Vers bildet einen völlig abgeschlossenen Hauptsatz. Die Vorstellungswelt des Dichters bestimmt Ton, Haltung und Grenze der lyrischen Schöpfung: sie selbst ist ein Füllhorn von Expressionen. Der Dichter tritt zurück: der Lyrismus wird exzentrisch. Keine Gelegenheit persönlichen Erlebens im goetheschen Sinne etwa

erweckt das Gedicht, sondern die Natur scheint sich in dem Werk des Dichters zu spiegeln, ohne daß auf Weg und Art der Auffassung — wie früher — das Hauptgewicht gelegt wird. Man vermag sich aus der ‚Hymne an Italien' fast ebenso leicht ein vollständiges Bild der künstlerischen Elemente der italienischen Landschaft zu machen, wie von Däublers lyrischer Kunst." Diese Worte Kurt Piepers lassen sich beweisen und widerlegen, beweisen dadurch, daß Däubler tatsächlich oft nichts anderes gibt als Wissen um Sinn und Bedeutung, widerlegen durch Däublersche Bekenntnisse zum persönlichen Erlebnis:

„Durch alle Menschen schwebt ein Inbrunstdunst,
Begreife und verdicht ich ihn, so ist es Kunst"

oder durch folgende Begriffsbestimmung des Poetischen und Schönen: „Nur was einem persönlichen Willen, einem metaphysischen Glauben oder sogar, in vereinzelten Fällen, einem ziemlich unbewußten Jenseitswittern, in der Erfahrungswelt symbolischen Ausdruck schafft, kann uns poetisch oder, in hohem Sinne, schön vorkommen." Darum hat meinem Gefühl nach Edschmid das Richtigere getroffen, als er in seiner „Doppelköpfigen Nymphe" Däublers Sprache und Art folgendermaßen kennzeichnete:

Edschmid über Däublers Sprache

„Däublers Sprache ist eigentlich tatsächlich Schnee. Sie setzt sich aus wenigen Flocken in ein Gestöber um, Vision opalisiert sich an Vision der Farben, öfter kommt eine fabelhafte Gebirgsgegend unter fast fremder Sonne mit donnerndem Blauhimmel. Er hat in der Sprache keine logische Absicht mehr, sondern vielmehr den Willen, aus ihrer ungeheuren Vielhaftigkeit immer das Sternspiel herauskommen zu lassen, berauscht sich am Anblick und spielt damit immer weiter, bis er rasch in Seelenzustände wieder hineinschwingt. Dabei bekommt die verhüllte Farbskala immer einen dalmatinisch silbernen Schatten um die Kontur. Immer neue Landschaften der Seele fallen vor den Wortvisionen auf."

Die Genfer Ausgabe

Selbstverständlich hat Däubler die Unfertigkeiten seines großen Werkes gespürt. Die zweite, die sogenannte Genfer Ausgabe, arbeitet den Sinn schärfer heraus; eine Einleitung, „Die Selbstdeutung", in die auch das hier angeführte Bekenntnis aufgenommen ist, führt vortrefflich in das Werk ein. Viele sprachliche Schwächen sind getilgt; man spürt überall den Willen, das Bilder und Anschauungen weckende Wort dem nur Deutungen und Begriffe übermittelnden vorzuziehen; so gibt es kaum eine Seite, die nicht gewonnen hätte. Aber noch sind die soeben (S. 454) mitgeteilten Strophen stehengeblieben. Noch gelten auch hierfür die Bekenntnisverse aus dem Anfang des zweiten Teiles:

Doch Wüstensand, noch locken mich Verstandespyramiden.
Ich bin ein Sohn der Zeit, da die Vernunft zu höchst gepriesen!

Vielleicht sind Werke solcher Art unvollendbar. Sicherlich werden die zweite Auflage eine dritte oder gar vierte ablösen.

Endeindruck

Darum: mag Däubler auch mit einem großen Teile seines Werkes uns in Zwiespalt lassen — welcher Dichter von heute hinterläßt nicht zwiespältige Gefühle! —, mag sein Wort die Bilder der äußeren Welt klarer festhalten als die Gesichte seines Traumauges, mag Hirn und Herz sich oft befehden, sein klarer Verstand, sein Weltwissen und sein Allgefühl sich im Werke nicht ausgleichen, also daß seine Kunst oft „eisiges Feuer" wird, nüchterne Feststellung und auch manchmal Lallen: die Größe seiner Würfe und die Prophetenwucht seiner geheimnisvollen Gesichte aus der Höhe sichern ihm eine Sonderstellung. Rudolf Pannwitz behält Recht: „Hat man das Bedürfnis zu messen, so messe man nicht

Kairo, im Januar 1925

Heimweh nach Hellas

Gebietter Nil, zu starren Standbildern und Palmen
Hat deiner goldnen Wogen Kaltheit mich gewiegt:
Schwer schöpften nackte Nubier Tag und Nacht dein Nass
Empor in stolzer Eigentümer Baumwollfelder:
Es ging an Mühselig-Beladenen entlang.

Handschriftprobe von Theodor Däubler

die leicht erkennbaren Mängel, sondern das was da ist und nur hier ist, was, sei es vermeidbar, sei es unvermeidlich, jedenfalls tatsächlich an diese Mängel gebunden ist — es wird schwerlich ein Maßstab, den man anlegt, ausreichen ... Deutsche Sprache und deutsche Mythik haben aus europäischer Seele und grenzenloser Welt einen erratischen Block von dem Umfange und Inhalt eines neuen Kontinents in das Meer der Zukunft oder den Sternenhimmel der Ewigkeit geworfen." Unsere Liebe aber sichert ihm sein Ernst als Mensch und Künstler: seine Treue zu dem Motto seiner autobiographischen Fragmente „Ex nobis super nos", seine Ehrfurcht vor dem erschauten Zukunftsbild, die auch mit seiner Zeit sich selbst noch verwirft: Was liegt an mir? „Hinweg mit uns!" „Vor unsern Söhnen wanken wir zurück wie scheue Schemen."

Theodor Däubler

„Die neue Rasse kommt im Geist."

3. Albert Ehrenstein

Uns Gefesselte umringen
Teufel, die uns tierisch zwingen,
Mich verfluch ich, der ich kam,
Ehe Licht die Erde nahm.
Aus: „Der Mensch schreit".

Real ist alles, nur die Welt ist's nicht!
Aus: „Die weiße Zeit".

Wenn Expressionismus Abkehr bedeutet vom äußeren Natur-Wirklichen und bewußt Erfaßbaren, Hinwendung zum Unbewußten und inneren Seelisch-Wesenhaften, wenn Expressionismus Verzicht bedeutet auf eine verstandesmäßig gestützte und erkennbare Wiedergabe der äußeren Welt, Bekenntnis ist zu einer, nur durch Gefühlseinheit mit dem Schaffenden erfaßbaren, immer neuen und immer anderen Spiegelung der inneren Welt eines Künstlers, so ist Albert Ehrenstein (geb. 1886 in Wien) reiner Ausdruckskünstler. Keine Erinnerung verbindet ihn mit einem Dichter, der um 1860 oder früher geboren ist, es sei denn mit Hölderlin, dessen Rhythmen in seiner Dichtung nachhallen, oder mit Rimbaud. Nur zu etwa Gleichalterigen hat sich der Lyriker bekannt: zu Trakl und Kokoschka, der ihn denn auch, am besten in der Zeichnung mit dem Tödlein (in „Tubutsch") enträtselt hat.

Stellung zu Gegenwart und Vergangenheit

Verhältnismäßig spät erscheint sein erstes Buch, das Bekenntnisbuch „Tubutsch" (1911). Der Fünfundzwanzigjährige ist fertig. So wie er sich in diesem Spiegelbild zeichnet, bleibt er, auch als erregtere Zeiten den Betrachtsamen aus den stillen Bezirken einsamer Beschauung herausreißen, den Ungebundenen zu binden suchen. Er bleibt, der er ist; ein Einsamer, hingegeben an Träume, ein Flüchtling in die Kunst, die Ersatz ihm ist für das Leben: — er ist ein Musterbeispiel für Sigmund Freuds psychoanalytische Annahme, daß Kunst „sublimierte Erotik" ist oder sein kann. Einen „ewigen Schlemihl" hat ihn Kurt Pinthus genannt.

Ehrenstein ist zuinnerst Lyriker; die „Idee", das Sehnsuchtsbild Ehrenstein, sein erträumtes Wesen, spiegeln am reinsten die Gedichte. Da ist sein lyrisches Erstlingswerk „Die weiße Zeit" (1914) Ausdruck schnell verlöschender Knabenhoffnung, früher, bleibender Ernüchterung durch die Luft: dem Glühenden ver-

Der Lyriker

Albert Ehrenstein

färbt die weiße Zeit Herz und Hirn. Er schreit laut auf, als der Krieg nun noch in sein letztes bescheidenes Traumglück hereinbricht („Der Mensch schreit", 1916). Er brandmarkt ihn als „Die rote Zeit" (1917). Die politische Woge treibt die Prosa und Verse der Klage und Anklage „Den ermordeten Brüdern" (1918). „Wien" (1921) und die „Briefe an Gott" (1921) machen unter diese Entwicklung den Schlußstrich. Ein Jahr vorher hat die Gesamtausgabe „Die Gedichte" die Verse zweier Jahrzehnte gesammelt. Der wieder Beruhigte findet in der Sammlung „Herbst" und in den vortrefflichen Nachdichtungen chinesischer Lyrik: „Schi-king", „Pe-lo-thien" (beide 1923) und „Po Chü-i" (1924) sich zu sich selbst zurück.

Albert Ehrenstein
Porträt für die „Rote Zeit" von **Oskar Kokoschka.**
(Aus „Die Aktion" IX. 16/17 v. 3. Mai 1919)
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin.

Seine Grunderlebnisse

Drei Grunderlebnisse kehren in diesen Dichtungen immer wieder: das Erlebnis der Einsamkeit, die oft des selbständig denkenden Juden Schicksal ist, das Erlebnis der Liebe, das Erlebnis des Todes.

Ehrenstein hat nicht wie mancher einsame Jude die heimliche Liebe zu dem Jesusbilde. Für erlittene Jugendbeschimpfungen scheint er ihm verantwortlich; Abneigung und Wut fühlt er „gegen den Urheber, der ihm verräterisch, zu eigener Erhöhung, im Tode sein Volk mit Blutschuld befleckt zu haben schien". Gegen den dann auch, dessen Art von je ihm schien „alle Menschen in Demut und Leidensfähigkeit zu besiegen" und „vom Schmerzkreuz aus die Menschheit desto sicherer zu beherrschen". Das ist die Sprache eines Verbitterten, der ein großes Wunschbild zu enträtseln glaubt, wenn er wie ein Jünger Nietzsches nach brüchigen Stellen spürt. Das ist aber auch die Sprache eines Einsamen, der sich nach Gemeinschaft und Wärme sehnt. Er findet sie nicht bei seinem Volke, dessen Rabbiner ihm seine Religion verleiden, dessen materialistischer Geschäftssinn den Geistigen anwidert, dessen zionistische Träume ihm „unfruchtbarer Historizismus" sind. Er findet sie nicht beim Einzelnen. Ein großer Teil des Lebens heißt ihm Liebe, der Bund mit dem andern Geschlechte, das ihn aus seiner Einsamkeit erlösen soll. Aber er wird nicht erlöst. Ferne Erinnerung nur ist noch das Jünglingswunder: „Mädchen, / was bist du fein, / Mädchen, / was bist du rein! / Als wärst du nie / geboren." Er wird frühe enttäuscht, ernüchtert; Lust ekelt ihn an. Warum? stöhnt er. „Edel wuchs ich Knabe heran, Weib verdarb mich rasch zum Mann." „Diener des Lichts wird Anbeter des Nichts." Er schreit auf: „Beschütze

Liebe

mein Herz vor Liebe, genug schon litt meine unsterbliche Seele." Und rennt dann doch wieder „geschlechtstoll" durch die Straßen, um wieder zu erkennen: „Unter Träumen, Wollustschäumen / geht das Leben zu schattenlosen Bäumen / der unteren Welt." „Alle Gedanken und Taten trüben die Reinheit der Welt." Er aber will sich entwandelnd rein sein: „Schleim grüßt den Schleim, ich will des reineren Todes sein." So entzieht ihm die Liebeserfahrung den Boden unter den Füßen: „Real ist alles, nur die Welt ist's nicht!" In oft ganz kurzen Gedichten stöhnt, schluchzt er erschütternde Bekenntnisse seiner Fesselung an das Leid, zu dem auch eigene Schwäche ihn verdammt. Der von Mädchen Verschmähte rettet sich nicht zu anderer Gemeinschaft. Er hat nur die schwache Sehnsucht und nicht den harten Willen sich zu verschenken; er zertrat das Gebot: „Ringe, o Mensch, dich zu freuen und Freude zu geben den Andern!" Die grimmige Donnerstimme sprach über den Müden das Urteil: „... der Mensch dringt in den Himmel selber, / den fausterkämpften .. / Für halbe ist kein Hier, kein Dort, / ihr lebet stets den selben Höllenort!" So ist Leid am Leben, Flucht in das Zwischenreich des Traumes Schicksal und Bestimmung. Hier ist kein Trost. Etwa der Ruhm? Ach, er ist „nur ein armes Gurgelwasser im Rachen der Zeit".

Albert Ehrenstein

Wie um die Liebe spielen Ehrensteins erregende Gedanken um den Tod. Und wie dort, so hier: er bereitet Sehnen und Grauen. Dem in die Zeit Verwehten, diesem Zeitblock, der abbröckelt und ins Meer fällt, ist er Erlöser und gut.

Tod

So laß auch Du die purpurne Gebärde,
Du bist der gute Tod,
Ich bin ein Häuflein Erde,
O komme bald und menge mich,
Erde in Erde.

Aber er ist Schrecken, weil er Wiederkunft bedeutet und entsetzlichen Kreislauf, in den die Kreatur gezwungen ist „Unentrinnbar":

Wer weiß, ob nicht
Leben Sterben ist,
Atem Erwürgung,
Sonne die Nacht?
Von den Eichen der Götter
fallen die Früchte

durch Schweine zum Kot,
aus dem sich die Düfte
der Rosen erheben
in entsetzlichem Kreislauf,
Leiche ist Keim,
und Keim ist Pest.

Und dem Wissenden, der dem wirbelnden Rade des Lebens entweichen will, flüstert sein Dämon den unerfüllbaren Wunsch und Rat zu: „Stirb, ohne zu werden!"

Aus Albert Ehrenstein, Tubutsch. Zeichnung von Oskar Kokoschka. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin und des Inselverlags, Leipzig

Daß ein Dichter solcher Einstellung gegen den Krieg sein muß, ist selbstver-

Stellung zum Kriege

ständlich. Er trübt sein Bild vom Kosmos, er macht ihm unmöglich seinen Traumflug in die blaue Ferne. „Ich sang die Gesänge der rot aufschlitzenden Rache, Und ich sang die Stille des waldumbuchteten Sees;" — so beginnt das Gedicht, das früher „Der Dichter und der Krieg" hieß, jetzt „Homer" überschrieben ist. Weil er das zweite liebt, muß er das erste tun. Und Ehrenstein, der aus der Idee heraus den Krieg viel weniger grimmig zu hassen brauchte als Werfel, der Ethiker ist, findet doch schrecklichere, mehr aufreizende Bilder und Worte. Nach Heym beschwört er im „Ares" und im „Waldesalten" noch einmal den Dämon des Krieges; Gott möchte er töten, weil er die Erde nicht mehr liebt. Eine grenzenlose Wut, die einmal sogar die Krankenschwestern, die Wunden heilenden, die „Säue Gottes" nennt, tobt sich aus, alles nur aus Gram, weil „Bitteres essen die Menschen". Europa ist Barbaropa. „Das sterbende Barbaropa" — so ist denn auch der erste Teil der „roten Zeit" überschrieben. Er tritt endlich sein weiteres wie engeres Vaterland Wien unter seine Füße:

Ich beschwöre euch, zerstampfet die Stadt,
Ich beschwöre euch, zertrümmert die Städte,
Ich beschwöre euch, zerstört die Maschine:
Ich beschwöre euch, zerstöret den Staat!

Der Dichter ist zum nihilistischen Aufrufer geworden. Aber in Sehnsuchtsworten „Wann blüht es blau / über Blutwolken hin?", in erschütterndem Nachrufe „Dem ermordeten Bruder", in den Schlußgedichten „Land" und „Friede" hat dann doch wieder der Dichter zum Teil mit Klängen aus seiner Frühzeit das Wort.

Trage mich, du tiefer Zug,
Zu Sonnentau und Falkenflug.
Blume, Vogel, Baum und Tier
Will ich wieder werden!

Die streitbare Tageslyrik wird die Zeit verwehen. Was bleibt, ist das Bild eines leidend Aufrichtigen, dessen rein lyrische Klagen seltsam ergreifen, das Bild eines Flüchtlings in ein Traumreich, in das er in lyrisch-epischen Gebilden (Der Zauberer, Der Häuptling, Ritter Kokoko und anderen) zu längerem Verweilen lockt. Da findet er in Gleichnissen gesteigerte Bilder seines Wesens oder seiner Sehnsucht wie zum Beispiel in der Ballade von „Smaledumen".

Smaledumen, der Held, durchritt den im Herbstfeuer
rotbraun brennenden Wald,
unten wand sich besiegt der durchmessene Fluß,
die silberne Blindschleich.
Aber gallig schwarz anlief seine weiße
Wendeding-Lanze und krächzte:
„Siehe da, du verliegst.
Hast zur Strecke gebracht die große Anzahl
der Schenkelbusen, blondverzückten Stimmen.
Eines dieser klaffenden Schenkelpaare
wird dich durch einen Sohn zum Schweigen bringen.
Aber wozu bei den sanfthaarigen Mädchen
ruhig wartend die Nächte abliegen,
bis dich einspinnt ein greiser
Großvaterbart?"

Anzürnt Smaledumen, der Held, seine Wendeding-Lanze:
„Mißgönnst mir die Freuden der Strecke?
Mögest zerbersten in Flammen,
wissendes Holz, siehe: auch ich weiß!
Mädchen sind da, beschlafen zu werden,
Kinder sind da, getrieben zu werden,
Männer sind da, getötet zu werden!"
Sprach's und sandte die Wendeding-Lanze
nach einem ihn kalt überschattenden Baume.
Und er tötete ihn und beraubt' ihn der Rüstung, der Rinde,
hüllte sich strafend in sie und aß aus den Borken die Käfer.

Der Erzähler

Das Bild des Lyrikers bestätigt oder ergänzt der Erzähler. Auf das Bekenntnisbuch „Tubutsch", das den Ureinsamen malt, dessen Sehnsucht nach einer menschlichen Bindung nie sich erfüllt und dem endlich nur eines bleibt, Flucht in den Tod, folgen meist in das Gewand des fernen Abenteuers gehüllte Erzählungen, Fabeln, Märchen, die Ehrenstein auf seiner Flucht in ein Traumreich auffing. Die meist kürzeren Gebilde umfassen heute die „Zaubermärchen" (1919), die in erster Fassung unter dem Titel „Nicht da, nicht dort" 1916 erschienen, die meist längeren der „Bericht aus einem Tollhaus" (1919), die umgearbeitete Fassung des „Selbstmords eines Katers" (1913). Ihr künstlerischer Wert beruht auf der wundervollen Leichtigkeit, die diese in allen Zeiten und Räumen schwebenden Gebilde haben, auf der Wandlungsfähigkeit des Tons, der von der köstlichen Wahl der Personennamen an in Wortwahl und Satzbildung bis zum Ende durchklingt — man vergleiche etwa die Traumdichtung „Miana" mit ihrer Analyse, dem Traumanlaß, den „Andjulka" gibt. Ihr Wert aber für die Erkenntnis der Persönlichkeit Ehrensteins liegt darin, daß er trotz der fernen Einkleidung mit Spott und Satire, Betrachtung und Werturteil ein Selbstbekenntnis abgibt, das hüllenloser erscheint als das, das man aus der Lyrik gewinnt. Der Dichter, der seinen „Bericht aus einem Tollhaus" — das ist die Erde — abschließt mit dem vernichtenden „Rapport" eines Jupiterbewohners über die Torheit der seltsamen Wesen, die die Erde bewohnen, und ihren Untergang, ist ein Bekenner, der, wie viele echte seiner Art, an das Zynische und Geschmacklose streift. Er scheint blasiert, aber er weist den Vorwurf zurück; er ist nur „mit einer so penetranten Kenntnis aller Dinge zur Welt gekommen", daß ihm „alles Kommende längst zur Vergangenheit, zum Erlebnis geworden ist". Jedenfalls: wie Tubutsch steht er in der Luft. Aus Schicksal und Neigung! „Iso-

Den Umschlag zeichnete Oskar Kokoschka

Albert Ehrenstein

lation ist schon das Richtige für mich", wie eines seiner Spiegelbilder, Alprecht Wodianer, sagt, der sich sein Hauptfeind ist, ein Schlenderer, des Dichtens nur beflissen, wenn schlechtes Wetter ist, einer, der in den Tag hinein lebt und mit seinem Pfunde nicht wuchert. Er haßt den Bürger, aber er ist zu sehr Geistesaristokrat, um die unbürgerliche Masse lieben zu können, er hat nicht wie andere Rufer in dieser Zeit den rührenden Glauben an ihren Aufstieg. „Da reden noch die Leute von Entwicklung. Die Elite vielleicht kommt vorwärts, aber auch das Volk, die Materie?" So fehlt seiner Kriegs- und Revolutionsdichtung ein Letztes: sie kommt — er ist sich dessen vielleicht gar nicht bewußt — mehr aus dem Hirn und den Nerven, als aus dem Herzen; sie ist mehr ein Aufschrei seiner Nerven als ein Aufstand seiner Seele. Er haßt „Franzosen, Italiener, Deutsche, Juden, Russen, Engländer, Hannaken ... Heermörder und Generale ..., Blockadeverbrecher und Händler". „Ich habe die Nase voll von all den völkischen Erd- und Blutgerüchen, historischen Revanche- und Ohrfeigenszenen." Die Nase voll! Worte des Alltags verraten die Herkunft der Werke des Sonntags. Aus Glauben an den Menschen predigen Andere das Paradies; Ehrenstein, der diesen Glauben nicht hat, kann nur den Untergang dieser Erde herbeisehnen oder verschwommen sich an eine seine Nerven und sein Hirn nicht belästigende Allgemeinheit verlieren. „Versteinert ist meine Seele und fühlt mit keinem Menschen, nur hier und da mit einem Tier oder gleich mit ganzen Völkern Mitleid." Er ist ein Beispiel für die gar nicht kleine Schar derer, die, unfähig oder ungeschickt zur Hingabe an den nächsten Einzelnen, sich in die Ferne verlieren: in die Hingabe an die Menschheit oder den „grenzenlosen Menschen" (wie Anfang 1919 in der „Aktion") oder an ein Tier, den Kater Thomas Kerouen oder — Brodsche und Werfelsche Gefühle und Lehren übernehmend — einen armen alten Sessel.

Nicht habe ich Gewalt,
Augen zu geben blinden Steinen.
Leicht aber einem verachteten,
Armen, alten Sessel,
Dem ein Fuß fehlt,
Bringe ich Freude,
Mich zart auf ihn setzend.

Seid sanft, o ihr Starken!
Und, Macht versammelnd in Mut,
Bald werden, Seligen gleich, die Menschen
Entrauscht sein fahlkranker Armut
Und in ihrem Dasein,
Der Götter bedarf es nicht,
Finden den Himmel.

Viertes Kapitel

Von der Einsamkeit zur Gemeinschaft – Vom Ich zum Du – Vom alten, vergänglichen zum neuen, ewigen Ich

1. Armin T. Wegner

Selbstbild

Vor einem nächtlichen Sternenhimmel hängt, am Kreuzesbuchstaben T, dem Mittelbuchstaben des Dichters Armin T. Wegner (geb. 1886 in Elberfeld), ein gekreuzigter Mensch. Was dies Sinnbild bedeutet, sagt ein Bekenntnis, „Torso des Lebens" überschrieben, das alles Wichtige zur Erhellung dieses Lebens und Werkes enthält:

„Ihr fragt mich, in welchem Lande ich zur Welt kam? In jedem. Zu welcher Stunde? Aber kann dies sagen, wer immer auf der Erde gewesen ist? Ich bin der Sohn

Armin T. Wegner

ATW (Armin T. Wegner) Vignette von Willibald Krain. Im Besitz des Sibyllen-Verlages, Dresden.

einer Revolutionärin. Meine erste Erinnerung ein schwarzer Fluß zwischen böse blickenden Häusern: die von Fabrikwassern schwarze Wupper in Elberfeld. Die zweite das Begräbnis des Großvaters in den Straßen Berlins. So sind auch die Pole meines Schaffens geblieben: Arbeit und Tod. / Das Gefühl meiner Kindheit schwankte zwischen der Feindschaft zum Vater, dem Erben einer hundertjährigen Familie starrer Beamten, und der Liebe zur Mutter, Renegatin aus reichem Hanseatengeschlecht. Mit sechs Jahren wurde ich in ein Gefängnis gesperrt. Sieben Schulen am Rhein und in Schlesien streiten sich um den Ruhm, daß ich ihr schlechtester Schüler gewesen bin. Mit dreizehn Jahren erfand ich Maschinen und elektrische Apparate. Mit fünfzehn ergab ich mich der Dichtung. Mit siebenzehn entlief ich dem schmutzigen Bordell der Stadt, um als Landwirt unter der Liebesroheit der Knechte und Mägde meine Sehnsucht nach der Reinheit der Erde zu büßen. Mit zwanzig rief ich den zurückbleibenden Kameraden in der Aula des Gymnasiums zum Abschied die Worte zu: ‚Widersetzt euch viel und gehorcht wenig!' Meine Lehrer waren: Marie Wegner, Shakespeare, Goethe, Tolstoi, Laotse und Walt Whitman. Auf den Hochschulen in Breslau, Berlin, Zürich und Paris vervollkommnete ich mich in allen Fächern, die nicht zu meinem Studium der Volkswirtschaft und der Rechte gehörten. Als Landfahrer sah ich im Fluge ganz Europa und die Küste von Afrika. Wo mein Bett stand, war mein Vaterland. In Antwerpen, Berlin und Paris geschah mir das Wunder der großen Stadt unserer Zeit. Ich war Ackerbauer, Hafenarbeiter, Schauspielschüler, Hauslehrer, Redakteur, Volksredner, Liebhaber und Nichtstuer, erfüllt von einer tiefen Begierde nach dem Geheimnis aller Dinge der Welt. / Der Krieg, eine verschollene Sage, traf mich im innersten Sein. In den blutigen Unterständen von Polen schaute ich in den Augenspiegeln der Toten das Gesicht der Menschheit. Auf dem Zuge nach Bagdad erlitt ich in der Wüste den Untergang des armenischen Volkes. Heimgekehrt, fand ich sterbend die Mutter. Seit dieser Nacht ging die Sonne nicht wieder auf. Immer bin ich ein Empörer gewesen: gegen die Eltern, die Lehrer, die Liebe, den Staat. Immer war ich von leidenschaftlicher Zuneigung erfüllt gegen alle Unterdrückten und Verbrecher. Aber zum Weibe schenkte sich mir die hellste Frau, der ich auf Erden begegnet bin. Daß nun das Schicksal uns von neuem ins Ungewisse treibt, was tut es, ihr Brüder? Lockender noch als sein Abbild in unseren Worten ist der Torso des Lebens selbst. Ich schaue in die Augen meines Kindes und sehe dahinter den Weg, den ich gehen werde durch das große blutige Abenteuer der Jahrtausende. Wo beginnt, wo schließt sich der Kreis?"

Die Urerlebnisse

Lebenswille und Lebenstrotz, eingebettet in Schwermut und Wehmut, künden Wegners Dichtungen. Zwei Urerlebnisse werden immer wieder gestaltet: das viele Gesichter tragende Schicksal, das des neuen Menschen eigenste Schöpfung, die große Stadt, in sich birgt, und das in ebensoviel Formen mögliche Glücksgefühl, mit dem die heute geöffnete weite Erde alle Menschen erfüllen könnte, gäbe es nicht Weltleid und Weltnot draußen, drinnen aber in der Menschenseele das Leid und die Not der Herzenshärte und des Machtrausches.

Armin T. Wegner
Lyrisches
Zwischen zwei Städten
Gedichte in Prosa

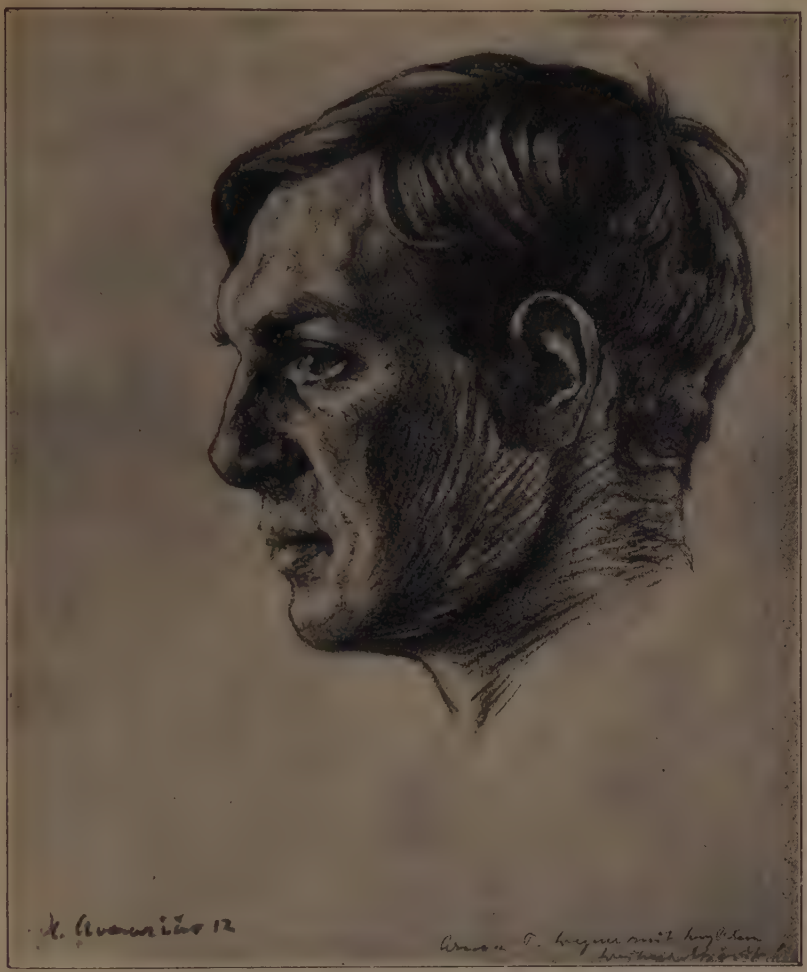
Je jünger ein Dichter ist, um so leichter fließen Bild der Welt und Bild des Ichs zusammen zum Bild der Entwicklung einer Dichterseele. So gibt das erste Werk „Zwischen zwei Städten" (1908), später „Der Vorhof" genannt, „ein Buch Gedichte im Gang einer Entwicklung", so das zweite Werk, „Gedichte in Prosa" (1910), „ein Skizzenbuch aus Heimat und Wanderschaft". Die eindrucksreiche Zeit zwischen dem 15. bis 21. Jahre hält das erste Buch fest: unerlöste Jahre, da Wegner sich so alt fühlt wie nie später („Ich bin nie älter gewesen als mit 16 Jahren"), da er unter dem bitteren Drucke von Schule und Haus leidet, aus der Stadt aufs Land flieht, ein gott- und heimatloses Kind des modernen Lebens, das als Bauer hinterm Pflug der Großstadt abschwört, aber doch wieder zu ihr zurückgetrieben wird. Und wie Stadt mit Land, liegt in ihm das Blut des Herrenmenschen, des Selbstbeherrschers mit dem Traum eines Volksbeglückers im Streite, Sehnsucht nach Einsamkeit mit der Sehnsucht nach Gemeinsamkeit, nach Armut, Arbeit. Das Ende des Buches sieht ihn „an der Sonnenschwelle". Der Bekenner, im Anfang leicht lehrhaft, der Schilderer von Eindrücken, naturalistisch und impressionistisch befangen, weicht am Ende dem hymnischen Dichter, der in gelösten Rhythmen in die Jahre der Wanderschaft durch Deutschland und viele Länder Europas hineinjauchzt, ein Lied an die Unzufriedenheit auf der Zunge. Aber auch das zweite Buch, dessen Skizzen von diesen Jahren berichten, ist noch „Vorhof". Ganz offenbart Wegnersche Welt und Wegnerschen Stil erst „Das Antlitz der Städte", dessen Gedichte, zwischen 1909 und 1913 geschrieben, erst 1917 als Buch gesammelt erschienen. Was „Das Lied an die Weltstadt" im Erstlingsbuche ahnen ließ, hier ist es gestaltet. Dort hieß es:

Das Antlitz der Städte

Da sitze ich wieder
in dem Gebirge deiner Gebäude,
und wie in den Tagen der Kindheit
umbraust es mich.
O du rasendes Leben!
ich habe auf dich gewartet
in meiner Einsamkeit
Millionen Nächte —
Du aber bist nicht, wie ich dich einst geträumt.
Ich dachte dich an der Hand zu nehmen,
du aber nimmst mich
an Händen und Füßen.
Da liege ich
ausgeworfen auf eine Insel,
ein armer, nackter Mensch,
der mit der Glut seines Leibes
die Kühle dieser Erde wärmt.

Weltstadt, du zuckender Riesenleib,
Nacht war es,
als ich fern den Schein deiner Häuser erblickte,
als ich zuerst die unendliche Fülle des Lichtes sah,
das du ausströmtest
in die Finsternis über dir,
Nacht war es — nun ist es Tag;
aber mir bangt vor dir.

Nun ist der Weltstadt Bild nicht anders, aber Wegners Bekenntnis zu ihr entschiedener; ist doch inzwischen ihm die Erkenntnis aufgegangen, daß jedes Leben



Armin T. Wegner
Zeichnung von H. Avenarius

Selbstopferung ist! Mit zwei dröhnenden Leitsprüchen aus Whitman und Jesaja, einem Hinweis auf die Gewalt der Städte und ihre Furchtbarkeit, schlägt er sein Thema an:

Nun aber ziehen wir aus unserer Verborgenheit, einen gewaltigeren Hunger zu stillen.
Nun ziehen wir aus, zu empfangen, was Erde und Meer uns niemals gab.
Nicht durch die mächtigen Wälder ziehen wir, sondern durch die mächtigeren Städte.

Eine dämonische Welt entfaltet sich in Größe und Grauen; wie der Leitspruch aus Jesaja verheißt, wird Babels Blöße aufgedeckt und ihre Schande ge-

sehn. Der Flammenkessel, den das Weltall speist, glüht auf — im äußeren Bilde, im inneren Wesen ein Rätselgebild, geliebt und gehaßt, von Menschen geschaffen und Menschen verschlingend, Sinnbild jedes Lebens und Schicksals, finster und hell, verwundend und heilend, bitter und süß, Kerker der Schuld und Urquell der Kraft, Sinnbild der Seele der Menschen dieser Zeit, die ewig im Aufruhr ist. „Aus Stein gemischt und Eisen, Fleisch und Blut, ein Meer von Brunst, zerwühlter Wogen Schar" — so zeigt sie sich: zu jeder Tages- und Nachtzeit, in ihren alten und neuen Teilen, ihren inneren und äußeren, in Sonne und Regen, aus der Nähe geschaut und der Ferne, als Stadt der Reichen und der Armen, des Lasters und der Arbeit, der Qual und des Glücks, ohnmächtigen Sehnens und irren Leidens der Einzelseele oder der Massenseele dieser Zeit. Die Häuser brechen auf und zeigen ihr wahres Gesicht: die Irrenhäuser, die Schlachthallen, die Tanzsäle, der Lustpark, die Warenhäuser, wo alle die Dinge liegen, die Götzen, „vor denen die Seelen der Menschen knieen". Das wird nicht geschildert, sondern das ersteht, in Bewegung durchglüht von der eigenen Gottes- oder Teufelskraft, umworben immer vom heißen Herzen eines pathetischen Dichters. Ein Gedicht „Der Zug der Häuser" kann als Beispiel für das ganze Werk sprechen — es gehört zu den bezeichnendsten Werken des zweiten Jahrzehnts.

Die letzten Häuser recken sich grau empor,
In Massen geschart und in einzelne Gruppen,
Elende Hütten laufen davor,
Zerlumpte Kinder vor Heerestruppen.
Hinter den steinernen Zinnen aber beginnen
Die Felder, die Weiten,
Die sich endlos in die graue Ebene breiten.
Hohläugig glotzen die Häuser herüber,
Mit scheelem Blicke versengen sie Strauch und Baum.

„Gebt Raum! Gebt Raum
Unserm Schritt!
Wir wälzen den plumpen steinernen Leib darüber,
Die Dörfer, die Felder, die Wälder, wir nehmen sie mit!
Mit unserem rauchenden Atem verbrennen
Wir jede Blüte und reifende Frucht.
Die Saaten, die nicht mehr grünen können,
Ersticken in Qualm wir. Vor unserer Wucht
Zersplittern die Bäume, in rasender Schnelle
Sind alle Menschen im Land auf der Flucht
Vor unserer steinernen Welle.
Wir aber erreichen sie doch. Uns hält
Kein Strom, kein Graben. Wir morden das Feld.

„Und die Menschen, aus ihrer Qual sich zu retten,
Aus einsamen Höfen, verlassenen Auen,
Mit dem Wahnsinn gepaart, dem Hunger, dem Schmerz,
Gebeugte Männer, verzweifelte Frauen
Ziehen dahin in schwarzen Ketten,

Hinein in der Städte pochendes Herz.
Ob lebend, ob tot, wir halten sie fest
An unsere steinernen Brüste gepreßt.

Bis unsere Stirnen die Sterne berühren,
Blutender Felder zerrissenen Grund,
Euch Ebenen, die in das Endlose führen,
Alle verschlingt unserer Mauern zermalmender Mund.
Bis wir zum Saume der Meere uns strecken,
Nie sind wir müde, nie werden wir satt,
Bis wir zum Haupte der Berge uns recken
Und die weite, keimende Erde bedecken:
Eine ewige, eine unendliche Stadt!..."

Die Straße mit den tausend Zielen

Das in dem „Antlitz der Städte" niedergelegte Weltbild ergänzt die Sammlung der zwischen 1909 und 1920 entstandenen Gedichte, die der Titel „Die Straße mit den tausend Zielen" (1924) zu einer höheren Einheit zusammenfaßt. In hinreißenden Rhythmen ergreift ein Wanderer durch Europa und Asien von der ganzen Welt Besitz. Der Sänger des erhabenen furchtbaren Wunders von heute, der Weltstadt, schreitet auch durch andere Landschaften, schreitet „zu den erdgefalteten Bergen" hinan; mag das Grauen des Kriegslazaretts ihn eine Zeitlang mit seinen furchtbaren Visionen festhalten, er muß wandern in räumliche oder seelische Weiten, eine „Odyssee der Seele" als „Poeta Ahasverus" zu erleben. Nach Einkehr „am Wege" und in der „Insel der friedsamen Hütten" schwillt das Werk zu den im „höllischen Brautgesang" vereinigten Schlußhymnen an. Zu grenzenloser Verschwendung lockt immer „Die Straße":

Straße, die mich um die Erde reißt,
Flatterband aus Blut und Feuerflüssen,
Taumelnde im Fieberwind von Küssen,
Die um Wunder und Entsetzen kreist.

Durch die Länder mit verzücktem Schrei,
über Wolken, durch den Schlund der Meere
Trägst du mich auf singender Galeere.
Blau von Blitzen birst der Tag entzwei.

Tanze durch der Ströme Schnellen, Floß!
Wo im Dunst die Firnen sich verschleiern,
Will ich Hochzeit mit dem Eise feiern,
Schwing ich, Stein, mich von der Erde los.

Wo der Rauch verwester Welten schleicht
Und Gott selbst der Schöpfung Wahnsinn büßte,
Daß, verweht im Sand der Himmelswüste,
Weiß die Knochensaat der Sterne bleicht.

Trieft im Meer des Herbstes Nebelbart,
Wirst du, Ferne, wieder mich betören.
Wenn die Dampfer wie die Hirsche röhren,
Rüste ich zu neuem Land die Fahrt.

Aufbruch ist, der Winde Schlaf, mein Teil.
Ob im süßen Blau die Blicke weiden,
Grausam von dem Liebsten mich zu scheiden,
Fällt der Horizont sein Henkerbeil.

Armin T. Wegner

Babylon versank. Das greise Rom
Welkt in Fäulnis. Schluchzend durch die Brücken
Spült die Länder fort der Meere Rücken.
Erde röchelt, und es birst der Dom.

Aus den Ufern, Straße, trittst du breit,
Strom, vor dem entsetzt die Völker weichen,
Und besät mit Bosheit, Brunst und Leichen
Fährst du heulend nieder in die Zeit.

Immer ist seine Schreibtafel die Erde:

Fromm sind in Büchern Worte der alten Dichter,
Davon dir mein Mund zu heiliger Klage scholl.
Doch süßer rauschen Flüsse und Sterne mein Lied.

Meine Schreibtafel ist die Erde.
Mit dem Griffel der Füße sang ich mein Leben über die Welt.
Lies auf den Gipfeln der Berge das Gesicht meiner Trauer
Und meine Lustspiele über dem Meer.

Aus Wäldern schreit meine grüne Stimme.
Über den Steppen die blaue Wolke weiß meinen Schlaf,
Tiefer verschweigen die Dörfer das Echo der Stunden,
Bis im Sand meiner Schritte dürres Gebet verklingt.

Meile auf Meile schrieb ich die Straße zu dir.
Wo einst im Schatten der Länder schließt sie des Grabes blinder Punkt,
Stürzt über die Seiten der marmorne Deckel?

In Asche zerfällt der Leib wie im Winde das Haus,
Der meiner Worte silbernen Rauch entführt.
Aber im ewigen Wandel rollt ihren bemalten Bauch die tanzende Erde.

Einst singt dir das Weltall mein Lied.

Erzählendes

Diesem frohen, hellen Bekenntnisse des Lyrikers waren schwermütige, dunkle Bekenntnisse des Erzählers vorausgegangen; ehe Armin T. Wegner so seiner Sendung gewiß ward, hatte ihn mehrmals der Tod gestreift. Als freiwilliger Krankenpfleger war er nach dem östlichen Kriegsschauplatze gegangen; im Stabe des Feldmarschalls von der Goltz hatte er den Feldzug durch Mesopotamien mitgemacht, von dem verehrten Heerführer in seine nähere Umgebung gezogen. Er hatte den todkranken Marschall gepflegt und war selbst am Fleckfieber erkrankt. Den wie durch ein Wunder vom Tode Erstandenen weihte der Machtkitzel eines seelenlosen Vorgesetzten, der nur Uniform war, nur Rangträger, durch ein Kommando in die Cholerabaracken wieder zum Tode. Jene Monate in Mesopotamien, das ihm sein Grab zu werden schien, hält „Der Weg ohne Heimkehr. Ein Martyrium in Briefen" (1919) fest. Was in diesen Briefen steht — sie „reden vom Tode, manche sind an Tote gerichtet" —, gehört zum Erschütterndsten, was aus dem Kriege über den Krieg gesagt worden ist. Mit unentrinnbarer Trauer überschattet der Schreiber den Leser, auch da, wo nur Schönes, Erhabenes, Geliebtes gezeichnet ist, wie die Landschaft der Reiche, durch die er zog. Denn hinter allem taucht immer der Mensch auf, der gewalttätige, liebloſe, der Todesschicksale von Einzelnen und von ganzen Völkern schafft, wie das des armenischen Volkes, dessen Tod in der Wüste unvergeßlich furchtbare Bilder beschwören. Und der Dichter, Blutschuldträger wie immer, fühlt sich mitschuldig: Stimme einer stum-

Der Weg ohne Heimkehr

men untröstlichen Gemeinde, stöhnt er vor der Mutter des Menschengeschlechtes: „Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa!", hört er von einer Stimme aus ewigen Gründen die vernichtenden Worte: Lege von Dir den Rock, der mit Schmutz und Eiter bedeckt ist. Laß liegen den Kranken auf seinem Bett, auf seiner Bahre den Verwundeten, den Sterbenden in seinem Blut. Auch Du bist berufen, ein Jünger zu sein, auf Erden das Reich Deiner Mutter aufzurichten, ein Baumeister der Liebe unter den Völkern und eine leise Stimme der Zukunft. Hatte ich nicht in Dein Herz die Gabe der Liebe gelegt, die Gewalt der Rede, die ich Dir geschenkt hatte? Hättest Du nicht aufstehen sollen, Deine Hände gegen den Mund zu legen, sei es auch gegen eine Welt kalter Gerechtigkeit, um zu sterben unter dem Hasse der Menge, ein Narr des Edelmutes, eine Heldenstimme der Unvernunft? Du aber gingst hin, verschlossest den lebendigen Strom des Gewissens, weigertest Speise und Trank Deinen Worten, die hinter dem Gehege Deiner Zähne dahinstarben wie gefangene Tiere. Du Knecht der Stummheit! Du Verbrecher des Schweigens! Du Dieb der Wahrhaftigkeit! Aus solchen Gedanken ziehen Wegners spätere rein politische Schriften, die Aufrufe „Der Ankläger" (1921) und die drei Reden wider die Gewalt „Die Verbrechen der Stunde — Die Verbrechen der Ewigkeit" die Folgerungen.

Im Hause der Glückseligkeit

Der rein dichterische Niederschlag dieser Leidenszeit sind — soweit er nicht als Lyrik in „Die Straße mit den tausend Zielen" einging — zwei erzählende Werke, die die geliebte östliche Welt, Menschen und Landschaft, als Hintergrund haben, die „Aufzeichnungen aus der Türkei: Im Hause der Glückseligkeit" (1920) und die „Türkischen Novellen: Der Knabe Hüssein" (1921). Steht im ersten Buche, das in der gleichen Zeit entstand wie die Briefe des „Weges ohne Heimkehr", noch oft im Mittelpunkte der Dichter, der nicht immer nur gestaltet, sondern oft anredend in seine Arme schließt, wovon er spricht, Lebendiges und Totes einer geliebten Welt, so ist er in den 1917, nach der Heimkehr, geschriebenen vier Novellen des „Knaben Hüssein" nur Gestalter; Gestalter von türkischen und armenischen Menschen, Gestalter von oft blutigen Schicksalen auf dem Hintergrunde von bunten Städten und heroischen Landschaften, Gestalter meist eines Geschehens, in dem es um das Letzte geht, um Leben oder Tod, eines Geschehens, das tief menschlich ausklingt, sei es in die gefaßte Haltung einer alten armenischen Mutter, die ihren Sohn, einen erhängten Bankier, dessen geschändeter Leichnam, festlich gekleidet, am Feste teilnimmt, beim Totenmahle bewirtet, oder in die Idylle zweier aus einem türkischen Gemetzel entronnenen Liebenden, auf die der Wind, heiß von den Gerüchen des Frühlings, sich herabstürzt: „Ein sattelloses Pferd, jagte er über die kahlen Steppen der Berge, den Rand der Grube, darin sie lagen, aneinandergeschmiegt, zwei süße Mandeln in ihrer Schale, durch die Mauern verbrannter Städte, die Wüste, die Nacht — über das einsame Haus der Erde, in dem die Toten wohnen und das die Kammer der Liebenden ist."

Der Knabe Hüssein

Das Geständnis

Wegners letztes erzählendes Werk, „Das Geständnis" (1921), sein erster Roman — ein zweiter, „Die Austreibung", ist für 1926 angekündigt — bedeutet stofflich eine Rückkehr in die Welt, von der er ausging, die westliche Großstadt. Von der Schicksalsmacht, die man Liebe nennt, erzählt das Buch. Hymnisch hatte früher einmal der Dichter ihr gehuldigt, in der schwermütigen „Rhapsodie": „Höre mich reden, Anna-Maria" (1912), einem sehnsüchtigen Werbegesang, dem die andere Seele sich verschloß: „Ein Mütterliches trage ich in mir, das will Liebe schenken; ein Kindliches trage ich in mir, das will Liebe empfangen. Einsamkeit verbrennt mich; gib eine Seele mir, daß ich sie liebe." Hier war er der

Höre mich reden, Anna-Maria

Armin T. Wegner

Redende; nun, im „Geständnis", ist er nur der Hörende, dem in seiner Sprache eine arme, der Liebe verfallene Frau ihr unseliges Leben beichtet. Es ist ein Buch, das um Verstehen bittet für ein Leben und Schicksal, dem die Menschen falsche Namen geben. „Auch was der Welt als Wollust und Bacchanal erscheint", sagt ein Vorwort, „ist nur Flucht vor Qual und unentrinnbaren Leiden, und ich wünschte, daß die Welt ihr Schicksal erkennen möchte, wie ich es erkannte: daß es mit auf diese grausame Erde gehört, die schön ist noch in ihren tödlichen Schrecken."

Man hat mit Recht gesagt: Es ist nicht schwer, heute mit zwanzig Jahren ein Dichter zu sein, schwer aber, es mit vierzig noch zu sein. Armin T. Wegner ist es, Mund, durch den Leben spricht, „dienender Künder von Menschen". Welt kann ihn nun nicht mehr verwunden:

Palmen reißen zitternd sich vom Ufer.
Aus den Hospitälern wogt ein Jammern.
Durch der Kaffeehäuser Schattenwände
Drängt Verwesung ihren geilen Kuß,
Weint der Schmerz in aufgebrochne Hände;
Und den wilden Schrei der Gottesrufer
Übersingt das Lied der Sterbekammern.
Menschenleichen flößt der trübe Fluß.

Aber aus der Qual des schwarzen Todes
Lockt mich Liebe fort mit ewigen Händen,
Hebt die Kraft sich aufwärts: zu gestalten!
Und vom Schaukelrand des blinden Bootes
Reißen Arme mich zu Licht-Gewalten,
Schwillt im Herzen mir ein wildes Glück;
Und die Lust, sich selber zu vollenden,
Wirft mich in den hohen Tag zurück.

Welt, du kannst mich nicht verwunden!
Höre auf, dein Opferbeil zu schärfen,
Meine Seele hat in Blut gebadet;
Ob in Elend und in Nacht gebunden,
Aus der Welle steigt sie unbeschadet.
Stürze auf mich das geborstne Haus:
Kannst du dieses Herz nicht unterwerfen,
Lösche mich von dieser Erde aus!

Armin T. Wegner

Photographiert in Bagdad von Heinz G. Wegner

2. Paul Zech

In Armin T. Wegners Jugend lagen — Erbteil des Blutes — zwei Seelen im Streite: die Herrenseele mit der Arbeiterseele. Paul Zech war dieser Kampf erspart. Der sozial-religiöse Geist treibt alleinherrschend von Kindheit an in seinem Blute, läßt den Lehrerssohn „durchbrennen". Er sieht dann, Wegner ähnlich, „die halbe Welt als Proletarier vom Kuli, Bergarbeiter, Kesselheizer bis zum Betriebsleiter".

Ein Selbstbekenntnis, für Pinthus' „Menschheitsdämmerung" geschrieben, Selbstbild

Paul Zech

Photographie | Karikatur von Eddy Smith

hellt am schnellsten Zechs Art auf. Da steht — was von eckigen Klammern umschlossen ist, stammt aus einem ausführlicheren späteren Selbstbilde —:

Lieber Leser, verlange von einem Selbstbildnis nicht immer abgeklärte Objektivität. Irgendwo bleibt stets der Reflex des Spiegels als Schminkfleck stehn. Aber was geht Dich im Grunde die Form meines Schädels an? Oder die Linie des Oberarms, wenn er sich athletisch hebt, wo er zu Gott will. Oder gar mein häuserumsaustes Erleben? Jedes Leben wird tausendmal von tausend Leben gelebt. Manchmal in Terzinen. Manchmal mit Fäusten. Manchmal auf Waldbäumen. Manchmal im Bordell. Was darüber ist, ist Legende. Ich zerstöre sie. Denn ich bin nicht „Jüngste Dichtung", sondern beinah vierzig Jahre (alt). Und den „Wald" beschrieb ich um 1904. Auch nicht Weichselianer bin ich (obwohl bei Thorn geboren), vielmehr Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Blut. Einige meiner Väter [die anderen waren Pfaffen, Bildschnitzer und Vögte] schürften Kohle. Ich selber kam (nach Leichtathletik, Griechisch und schlechten Examina) nicht über den (vom Innen geforderten) Versuch [: Kohlenhauer unter Kohlenhauern zu sein,] hinaus. [Es stank nach Schweiß und Leichen, Fusel und Streikdelirien.] Doch diese zwei (reichsten)

Paul Zech

Jahre —: Bottrop, Radbod [400 Brüder zergingen zu Staub!], Mons, Lens, bestimmten: von Machthabern, von Schwerhörigen [, Feisten] und Blinden —: Hellhörigkeit und Güte für Alle auf Erden zu fordern. Lange bevor die Affäre November 1918 war.

Dennoch paßt es mir nicht, daß Du mich „Politischer Dichter" (in Deinem Sinn) schimpfst. Jede Dichtung ist, sofern sie weniger denn Blut (also belanglos) ist, politisch. Wenn Du also in meinen acht Versbüchern Dich durch Acker, Wald, Abend und staubige Straßen blätterst, von Gott [Krieg] und Weib (dieses zuletzt!) hörst, sollen die agrarische Gebundenheit, das Sehnige, [das] Verrußte, [das Streitbare und den Staat Lästernde,] die Unzucht [und das Sentimentale, die Hoffart] und der Glaube Dich durcheinander schütteln zum besseren, zum lebendigen Menschen.

Oder ich verdiene: zum alten Eisen geworfen zu werden. Nur bestrafe mich nicht: in Museen zu verstauben.

Entscheide!

Und nicht nur Dich!

Die Heimat des Menschen

Paul Zech kommt von Scholle und Wald, und die ländliche Vergangenheit treibt in seinem Blute, auch als die Stadt ihn umfangen. „Nur diese Nacht noch Birke sein" — so schluchzt in einem Gedichte des etwa Fünfunddreißigjährigen im „Feurigen Busch" ein nach dem Ausflug in die kahlen, kühlen Wände der Stadt wieder eingepferchtes Herz. Und der Kesselheizer preßt in der gleichen Sammlung neuer Gedichte sehnsuchtskrank nach blauem Gartenglück sein Gesicht an das Fensterloch:

Ein Fensterloch geschnitten in die Nacht:
da preß ich mein Gesicht hinein und fühl',
wie ein Gewühl mein Auge weicher macht
mit wehendem Gehauch und Tropfen kühl.

Bist du es, Wald, den immer ich durchmaß,
wenn Nacht die Stämme mauerhaft umschwoll?
Ich weiß nur, daß ich einmal dich besaß,
blühenden Grüns im Mai die Fäuste voll.

Und Zech weiß: wenn nicht er, Söhne und Enkel werden es wieder haben, dies Land, dies „braune Herz der Erde":

Es werden Tage aufgehn über Halden,
rußenden Schorn, Schwungrad und Förderturm,
die mit April und splitterndem Wolkensturm
den Erzgrund ackern werden und bewalden.

Der Väter Bauerntum wird wiederkommen.
O braunes Herz der Erde, die laut ruft!
Ruft, wenn der eisige Schacht uns klein nach unten stuft.
Fron hat uns das Gesicht, nicht das Gehirn genommen.

Das wilde Bluten ging uns nicht verloren,
das ohne Grauen fortwirkt in der Nacht,
die uns zu stummen Gliederpuppen macht.

Der Samen lebt! wenn Mark und Muskel stirbt,
Verbrauchtes rauchend an der offenen Luft verdirbt.
Aus unseren Söhnen werden wir emporgeboren.

Seinem westfälischen Bauernblute verdanken Zechs Verse ihre Wucht, Verse, die oft „mit der Axt geschrieben" sind, aber auch ihren mystisch religiösen Klang. Als Bauer ist er nicht frühreif: fast dreißig Jahre ist er alt, als sein erstes Buch „Schollenbruch" erscheint. Geboren 1881 in Briesen, gehört er zu jenem Zwischengeschlecht, das, aufgewachsen in der neuklassischen Zeit der Stefan George, Hofmannsthal, Borchardt, Rilke, weiß, was festgefügte Maße bedeuten. „Diesen letzten Lehr- und Wehmeister werdet ihr nie auslöschen!" bekennt noch ein Selbstbild aus dem Jahre 1923 von Stefan George. Nicht zufällig hat er auch über Rilke geschrieben; noch in dem Werke des Vierzigers, im „Terzett der Sterne", spürt man von seinem Geiste. Die Form aller Formen, Architektur und Musik zugleich, das Sonett, bleibt durch alle Erschütterungen seines Lebens seine Lieblingsform; er macht sie fähig aufzunehmen: Eindruck und Ausdruck, Natur und Geist, Sachlichkeit und neues Pathos. Seine Freunde sind: Georg Heym, Emile Verhaeren, Richard Dehmel, Stefan Zweig, Peter Baum, Carl Hauptmann, Hans Ehrenbaum-Degele, Alfred Mombert, Robert R. Schmidt und Oskar Loerke. **Paul Zech**

Aus Scholle und Wald kommt der Mensch, aus der Zeit der „Impressionen" der Künstler. Um 1904 „beschreibt" er — schon hat er die „keifende Megäre Stadt" erfahren — den Wald: Die Heimat des Künstlers

Tritt ein, der du verwandert bist und blind!
Wenn einst in Träumen laut war hohes Rufen
um Gott —: die Bäume sind zu ihm die Stufen.

Und nach dem Walde („Waldpastelle" 1910, erweitert in „Der Wald" 1920) beschreibt er „Das schwarze Revier" (1913), den Hafen, gibt er oder glaubt er etwa mit der „Sackträgerin" eine „Antwerpner Impression" zu geben:

Sie schwankte wie ein Rohr den Damm entlang,
der schwarzbevölkert war von Ausgesperrten:
Fronsklaven, die an dumpfen Fesseln zerrten,
dran Glied um Glied wie sprödes Glas zersprang.

Sie bog das ungeschnürte Schenkelpaar
dem Rhythmus zaghaft hingesetzter Schritte
und tat behutsam, daß nicht niederglitte
die Last auf dem zurückgestrichnen Haar.

Doch ihre Augen rissen die Gesichter
der Tagelöhner wie zwei Fackeln auf
und hinter den halboffnen Lippen stand

ihr rotes Herz wie zum Verkauf.
Und allen die geblendet waren vom Spiel der Lichter
warf sie es lachend in die offene Hand.

Was Zech aus dieser Frühzeit behält, ist das scharfe, klare Tagesauge, das seine Kunst vor den Verschwommenheiten derer nach ihm sichert, die nur mit dem Traumauge die Welt schauten und schauen. Keinem seiner Traumgesichte fehlt die Naturgrundlage, die viele nicht haben, die Ähnliches wie er erlebten.

Paul Zech
Entwicklung bis zum Kriege

Wie so viele erlebt der Land-, Wald- und Naturmensch das Allgemeinschicksal des Vorkriegsmenschen. Die Industriegroßstadt mit Hafen und Revier hetzt ihn in eine sinnlos mechanisierte Welt, enthüllt seelenloses Menschentum, die furchtbare Fremdheit zwischen Mensch und Mensch, enthüllt wie in dem bereits (S. 315) abgedruckten Gedichte „Fabrikstraße tags" eine von Gott verfluchte Zeit. Das ist ein Gedicht aus der Schule Verhaerens, den Zech liebt, den er übersetzt hat („Die wogende Saat" 1914), aber mehr noch mit Pathos durchtränkt. Und dieses Pathos schwillt an in Vers und Prosa, Fluch kündend der alten Welt der Feindschaft und Fremdheit, Segen der neuen Welt, wo Verstehen und Güte alle zu einem neuen Brudertum einen. „Das neue Pathos" — so heißt bezeichnend eine wertvolle Zeitschrift für neue Lyrik, die Zech seit 1913 zusammen mit Hans Ehrenbaum-Degele herausgab. Dem Erzähler gestalten sich in den fruchtbaren Jahren 1910—1912 die zustandsklaren, mit sicherer Hand aus sprödem Stoffe herausgehauenen Schicksalsnovellen „Der schwarze Baal" (veröffentlicht 1916), Nachrufe auf arme gequälte Menschen, deren Leben oder Seelen die schwarze Grube gefordert. Dem Lyriker aber reift in diesen gleichen Jahren eines seiner Hauptwerke: „Die eiserne Brücke" (1914). Kunstvoll gegliedert spannt sie sich zwischen dem „grünen Ufer" des Anfangs- und dem „gebirgichten Ufer" des Schlußteiles. Dort das Erlebnis der meist grünen hellen Welt der Landschaft und der Jahreszeiten, hier das dunkle Erlebnis des menschlichen Schicksals, umzittert von Mitleid, Zorn, Gram oder abgrundtiefer Wehmut wie das Georg Heymscher Art verwandte Gedicht „Die Toten":

Die eiserne Brücke

Die wir verließen und sie schnellen Munds
in Lust und sinnlos hingelebtem Tag
vergaßen und nicht wissen, was zerbrach:
sie waren einmal mitten unter uns

und standen groß wie Sterne auf der Wacht.
Sie kamen weit und gehn vielleicht noch weit
und leben Jahre ohne Jahreszeit
in einem Dunkel kühl und abgedacht.

Nur Regen, der schwer an die Scheiben schlägt,
weckt ihr Gedächtnis, bis sich etwas regt,
das langsam wächst und Wille wird und Macht.

Und so wie fremde Schritte durch die Nacht
hinpoltern, fällt ein armes Wort und klingt...
ein Wort, das alle Welt zum Weinen zwingt.

Ein „Zwischenspiel" zwischen beiden Ufern spiegelt heiter und düster das Erlebnis einer Liebe. Ihm entsprechen die meist in späteren Jahren (zwischen 1910 und 1917) entstandenen glutvollen Novellen „Ereignis" (1919), Novellen vom Krampf der Geschlechter, vom Wesen des Weibes, meinem Gefühle nach zu ihrem Schaden von Freudschen Erkenntnissen bedrängt.

Werke der Kriegs- u. Nachkriegszeit

Der Krieg verstärkt nur schon lebendige Stimmung und Gesinnung. Selten, daß Zech einmal ein Einzelereignis als solches gestaltet wie in „S. M. S. Nürnberg" „heißes, beispielloses Heldentum adeliger Toten"; was er sonst meist — ein unerbittlicher Mahner und Bußprediger — herausmeißelt, ist eher als Mit-Tun Mit-Leiden, Jammer der Kreatur, Fluch über die menschliche Schande

des Krieges, ist der immer wiederholte Schrei „Genug... Genug!", ist die Sehnsucht nach neuer Weltordnung, nach Brudertum in länderloser Welt, ist neue Bergpredigt, ist Prophetie einer neuen Weltheiligung, eines neuen Paradieses:

Das ist die Stunde: Heimat überall
und noch in der Geliebten Sakrament.
Nie wieder wird ein Sündenfall

die Erde fluchen, bis sie brennt.
Das Du in mir, das Ich in Dir
lebt ungetrennt

fortzeugend noch, bis wir
vorwärts in heiligen Scharen
gemündet sind als Waldung oder Tier,

und wiederkehren nach Millionen Jahren.

Holzschnitt zur Novelle von **Paul Zech** „Der Mann am Kreuz"
Von **Willi Geißler**

Paul Zech
Der feurige Busch

Während die abseits vom Kriege während der Jahre 1912—17 entstandenen Gedichte „Der feurige Busch" (1919) sammelt, eine gläubige Gedichtfolge, die auf eine nahe pfingstliche Zukunft drängt, wo

> ... wir nichts als eine helle Mitte
> brüderlicher Menschheit sind,
> über uns und um uns Gottes Osterwind
> und ins Ewige nur zwei, drei Schritte.

Golgatha

— sammelt die eigentlichen Kriegsdichtungen die „Beschwörung zwischen zwei Feuern" „Golgatha" (1920). Einst war Bethlehem, aber „nach Bethlehem ward Golgatha. Viel später erst (weil wir Geduld haben) wird auch unser Pfingsten scheinen".

> Der schöne Sommer, der durch Deinen Reifen sprang,
> die blaue Dampferfahrt und waldiger Abendgang:
> sind ausgeblasen wie ein Altar-Licht, mein Sohn.
>
> Dein Mund, der schwer bewölkt in Fragen hängt,
> dein Auge, das ein Meer von Qual nach außen drängt:
> ich finde nicht mehr dein Gesicht, mein Sohn.
>
> Daß sich im Räderspiel unschuldiger Kinderwelt
> ein Sturm hineinhakt, der die Zeiger rückwärts schnellt:
> dem Sturm bin ich im Feld steil aufgestellt, mein Sohn.
>
> Mein Arm, von Mühsal ausgerenkt, von Sorgen abgezehrt,
> muß sich nun straffen für Gewehr und Schwert,
> daß niemand mordet, was uns bindet, was uns hält, mein Sohn.
>
> Daß helle Zeit noch immer die ergrimmte Kriegslust liebt,
> nicht seliges Verbrüdern liebt und diese Liebe weitergibt:
> wo wird mir diese Schuld verziehn, mein Sohn?
>
> Im blutigsten Gefecht noch hör ich Flügel über mir;
> die heben mich schlafwandelnd fort von hier,
> wie Bäume, die vor rasenden Laternen fliehn, mein Sohn.
>
> Doch wenn mich die, die ich verließ, in Gräbern meint,
> und sich durch Witwennacht und Waisenfremdheit weint:
> wachs wipfelbreit ins Blau! Brich Sternenbahn, mein Sohn!
>
> Denn Du bist vorbestimmt; bist letzter Strich im Plan;
> da ist kein Tor, wo wir uns nicht im Traum schon sahn,
> den Weg zu runder Einheit sahn, mein Sohn.
>
> Bist vorbestimmt, fünftausend Jahre schon: zu sein
> der, dessen Namen ich hineinbeiß' in den Stein,
> wenn mich die Häscher treffen Stich für Stich, mein Sohn.
>
> Ja, dann wird Sterben mir erst zum durchfühlten Wort.
> Mein Tod löscht Feind und bunte Ländergrenzen fort,
> und alles Leben kennt nur „Welt" und „Bruder" —: Dich, mein Sohn!

Und wie diese Verse in lyrischen Bekenntnissen, Aufrufen, Schreien, in kleinen dramatischen Szenen von den Augusttagen an durch die Kriegsjahre

führen, wo jeder Tag ein neues Golgatha ward, ein Verrat am Geiste der Liebe, so führt in gleicher Weise der Prosaband „Das Grab der Welt. Eine Passion wider den Krieg auf Erden" (1919) von den ersten Kriegsstunden an durch alle Höllen. In der Schilderung etwa der Sturmtage von Verdun gelingen Zech wuchtige Darstellungen, die neben dem „Feuer" von Barbusse und Fritz von Unruhs „Opfergang" bestehen werden. Ein schwermütiger Epilog, geschrieben 1912, „Im Anfang war der Frieden", schließt die Passion wider den Krieg. Als solch ein Epilog auf die alte Zeit des Krieges und der Knechtschaft, als ein Prolog auf die neue Zeit der Liebe und Güte ist wohl auch das 1916/17 bereits entstandene dramatische Gedicht „Gelandet" (1919) gedacht: schöne Verse, auf drei Gefangene, auf den Tod, auf den Henker und auf die Bürger verteilt, aber als Drama doch von chaotischer Ungestalt. Ganz Gestalt aber, reif im Sinnlichen wie im Geistigen, ist das Werk, das nun wirklich Vergangenheit des Krieges, Gegenwart und Zukunft neuer Welt aus Einzeleindrücken und -gesichten zu einem Gesamtbilde zusammenfaßt: „Das Terzett der Sterne" (1920). Es ist eine Folge von dreimal zwölf Sonetten, die in drei Teilen „Der Sprung aus dem Käfig", „Ländliche Inbrunst" und „Die Erhebung" die tiefste Erniedrigung der seelenlosen Welt, ihr Wiederauferstehen und pfingstliches Erwachen, ihren Heimgang in die letzte Sehnsucht, in Gott gestaltet:

Das Grab der Welt

Das Terzett der Sterne

Das war die eine göttlich große Winternacht:
auf kahlen Zweigen ruhten Himmel unermessen,
Windheer war von den Rennern abgesessen
und die Gestirne zogen rauschend auf die Wacht.

Gefallener Engel Abglanz spiegelte der See,
Märtyrer hoben sich aus den verschollenen Nägelmalen
und stiegen abwärts, wo in ungeheuren Schalen
die Dörfer ruhten überbauscht vom ersten Schnee.

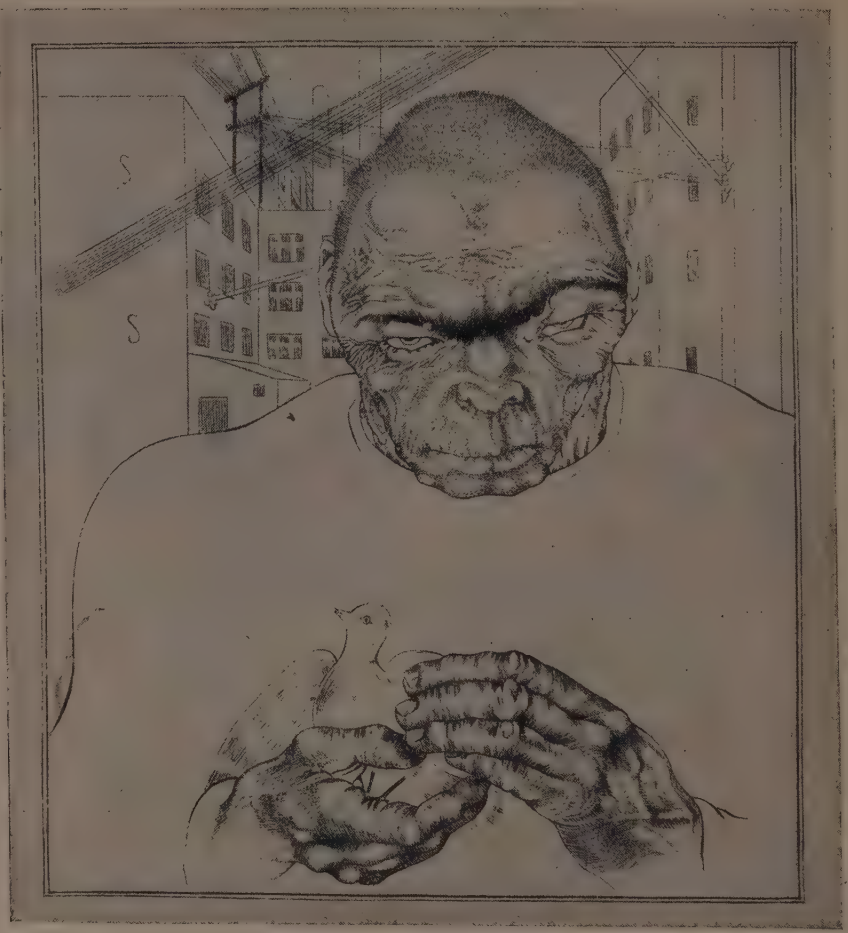
Das war die eine Nacht, wo ich dich endlich sah:
klein und durchfroren in der Krippe Stall gebettet.
Doch als die arme Orgel das Halleluja

hinaussang, sprang der aufgeglänzte Krippen-Raum,
und den verblichenen Mysterien entkettet,
stiegst du empor —: ein tausendarmiger Lichterbaum.

Es ist Ausgangs- und Endpunkt aller von 1919 und 1920 an geschriebenen und veröffentlichten Werke. Sie kreisen alle um das Rätsel des Woher und Wohin, um den ewigen Gott und das ewige, wesenhafte Ich, um das seltsame Geheimnis des Ich-Bewußtseins, das in sich und nur in sich und durch sich Welt, Gott, Mensch, Mitbruder erlebt, um seinen dunklen Anfang und seinen dunklen Ausgang, um das Menschensein, das ungetrennt ist von Stein, Pflanze und Vogel, um das Menschentum, das, wie es in der Sammlung von vier Erzählungen „Das törichte Herz" (1925) heißt, „von Ewigkeit zu Ewigkeit" ist:

„Es begann quallenhaft im Purpurdunkel, stieg in das grelle Licht empor, wurde sichtbar, benannt, bearbeitet, gebildet, bekämpft, zerrieb sich, bröckelte ab und tauchte wieder unter in den Purpur-Urgrund seines wesenhaften Nichtseins, seines wahrhaftigen Lebens. Krieg ist überall, unten, oben und rundum. Zwischen Larven und Wesenhaftem, zwischen Himmel und Hölle und bei jedem in sich. Die Wesenhaften zumal zerbrechen

Aus: Das törichte Herz



Eddy Smith: Kupferstich aus der Luxus-Ausgabe der Erzählungen „Das törichte Herz" von Paul Zech. Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. G. m. b. H. in Berlin.

im Erdlicht an den Larven und an sich selbst. Verbrennen wie Kohle und löschen aus wie ein Licht. Es gibt nur ein Wesenhaftes: die Stimme in ihm selbst, die da spricht: Du sollst, Du mußt! Sei so, und nicht anders. Aber dann werden seitab andere Stimmen laut und tauchen auf wie die Meute am Wege und schreien auch: Du sollst! Du mußt! Sei so, wie wir wollen und nicht anders.

Wehe dem Wesenhaften, der in alle Stimmen Recht und Wahrheit legt, der sein Dasein ihnen zu Dienst und Gehorsam formen will. Es muß zerbrechen, und dann heult die Menge vor Wollust oder trottet mit eingeklemmtem Schwanz weiter.

Rettet er sich aber beizeiten aus der Umklammerung, erwacht er für sich zum Gottesgehorsam, zum Ich —: so heißen sie ihn den Trotzigen, den Aufrührer, den Unheiligen und ächten ihn.

Und jetzt erst ist er in dem Wesenhaften, in die große Seligkeit eingegangen. Er hat heimgefunden. Er ist auferstanden. Er ist! Und geht dahin, horchend auf die Musik seiner Seele, schwebt wie ein Tänzer auf silbernem Seil, das über Abgründe gespannt ist und deren Geröll, und dazwischen das Gewürm, das er nicht sieht. Denn sein Blick ist über die Horizonte geweitet und verschwimmt in blauen Seligkeiten. Lehnt sich an Gottes brauner Schulter, ist das Lächeln um seinen Mund und die sternhelle Weite seiner Augen."

Vorwurf aller Werke: Um das wesenhafte Ich

Nur um dieses Ichs willen geht es in Zechs Dichtungen um die Befreiung des Du, um die Bruderseele, um die neue Gemeinschaft. Die Dichtung ist sozial, weil sie religiös ist; wo sie aufsteht gegen Kapitalismus, Staat, Krieg, gegen jede Gewalt aus mechanisiertem Denken, Wollen, Fühlen, gegen die Gewaltmaßnahmen des mechanisierten Revolutionärs ebenso wie gegen die seiner Gegner, — da geschieht es aus religiösem Drange. Ganz deutlich hat das Zech einmal ausgesprochen, als er den Grundgedanken seines Dramencyklus „Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen" („Das Rad", 1918; „Der Turm", 1920; „Verbrüderung", 1919; „Steine", 1919) in die Formel preßte: „Sozialrevolutionäre Schwingung zum Himmelreich auf Erden ist nur dann ein Heilsweg, wenn wir alle erst wieder wie die Kinder werden. Nicht nur Du. Auch Ich und Ich."

Umschlagzeichnung von **Hans Salusché**k.

J. H. W. Dietz Nachfolger, Berlin.

Manchmal kündet der Dichter von diesem Ich in sich selbst, seinem Woher und Wohin, so in der „Ballade von mir": „Omnia mea mecum porto" (1923), so in einigen Stücken der „Reise um den Kummerberg" (1924), so in der lyrischen Trilogie „Die ewige Dreifaltigkeit" (1924). Manchmal heißt dieses Ich Sebastian wie in dem aus seiner Lyrik gespeisten, gedankenbeschwerten gleichnamigen Dramencyklus, seiner Abrechnung mit den mit dem Mördermal im revolutionären Kampfe Gezeichneten aus beiden Lagern, mit den Guten und Bösen, die beide die gleiche Fahne Verbrüderung schwingen. Manchmal hat dies Ich, das in das wesenhafte Nichts eingeht, in lustvollem Schmerz oder Wahnsinn ein fast zeitloses Schicksal, heißt, wie in den Erzählungen „Das törichte Herz" Michael und Gabriele oder Elias oder Johannes der Todspieler, manchmal heißt es auch wie in der Schlußerzählung „Das Bergwerk", dem düsteren Gemälde von dem Hungerelend und der Seelenqual ganz Armer, Fjodor und Anduscha. Alle aber predigen

Lithographie von **Waldemar Rösler,**
zu „Die rot durchrasten Nächte". Acht Sonette von **Leon Deubel,** deutsche Nachdichtung von **Paul Zech.** Officina serpentis 1914.

Die betreffende Textstelle lautet:

Die Keime knospen schon von deinen Lippen
wie rote Disteln her von Kalksteinklippen;
darüber Schaum gerippter Wellen glitt.

Dein Puls ahnt meine Stunde schon und meinen Sinn
aus dem Gerör, das meine Atemzüge über das Kinn
hinpfeifen und viel Siedler stören aus der Stille.

Daß dieser neuen Messe Orgelton in uns erschrille,
erreize dir ein Wort und beiß es her zu mir,
daß ich dich striemend zähme wie ein wildes Tier.

sie den Heimgang in den Unendlichen: „... nun habe ich mich losgemacht von der Lüge des Hauses, vom Wahnsinn der Stadt, vom Götzendienst des Gehirns. Nun schlägt mein Herz den Takt Deines Herzens. Nun spricht mein Mund die Sprache Deines Mundes. Nun hast Du mich berufen. Nun will ich Dich wieder berufen zum Turm meines Hauses .. ."

3. Franz Werfel

Allgemeinbild

Von der religiösen Stimmung, in die Paul Zech mündet, geht Franz Werfel von Anfang an aus. Sie findet in seinen Gedichten von Anfang an ihren ergreifendsten Ausdruck. Daher seine Wirkung auf die Tausende von Sehnsüchtigen nach neuer Gemeinschaft. Denn was für die Einsamen Theodor Däubler, ist für die Gemeinsamen von heute Franz Werfel. Und da die Gemeinsamen heute überwiegen, ist der eine genannt, aber kaum gekannt, der andere gekannt und geliebt. Däubler hat noch heute nur einen kleinen Kreis von Freunden, und nicht nur der Menge wird der Dichter des „Nordlichts" wohl für immer in sein Süd- und Sternenreich und seine nur wenigen zugängliche Bedeutungswelt entschweben. Anders Franz Werfel, wie Däubler heimisch in einem Reiche nicht von dieser Welt, aber ganz anders heutigen Menschen durch eigene Sehnsucht verbunden: — mindestens mit der die Seelen erweckenden und neu formenden Kraft seiner Sprüche, Lehren, Erkenntnisse, Predigten, Hymnen, mit der Stimmungswucht seiner geheimnisvoll raunenden musikalischen Weisen, mit der Glut seines religiösen Fühlens, vor allem aber mit der Mitleidsgewalt seines Herzens

Wesensgrund der Menschen

> Mehr als Gemeinschaft von Worten und Werk
> Bindet uns alle der brechende Blick,
> Bindet uns alle das letzte Bett,
> Und die Not und die Not, wenn das Herz ausgeht...

reißt Franz Werfel auch anders Gerichtete in seinen Bann. Selbst stärkere Bildner und endgültigere Former, die die Lässigkeit mancher Wendung, manches Bildes, mancher Verse sonst abstieß, bekannten und bekennen ihre kritische Machtlosigkeit vor dieser erdrückenden Gewalt neuen heiligen Menschentums. Wie bei dem späteren George fühlt man technische Einwände als wesenlos. Über den Dichter hinaus, durch ihn hindurch, fesselt — bezeichnend für alle echten Expressionisten! — der Mensch, in dem eine neue Glut menschlichen Schauens, Empfindens und Fühlens hochloht. Den „Glauben an irdische Heilande und Pfingsten über dem Werktag", den Glauben an „Sendung von Gemeinschaften und Vollstreckertum in großen menschförmigen Energieen, an die Herrlichkeit der Erde trotz alledem und Stufen der Erde durch das Weltall aufwärts" fand zum Beispiel der ganz anders geartete Lissauer durch die Erscheinung Werfels bestätigt. Man versteht, warum Werfel als der erste Wortführer einer neuen Jugend gelten kann. Er hat wirklich die Bruderliebe zum Nächsten, den er im weiten, durch keine Völker- und Staatengrenzen getrennten Raume überall in Mensch und Tier und auch im stummen Natur-, Werk- oder Kunstgegenstand findet.

Bruderliebe

> Erst wenn ein Mensch zerging
> In jedem Tier und Ding,
> Zu lieben er anfing.

In alles will er sich verwandeln; allem wünscht er sich verwandt: „Mein einziger Wunsch ist, Dir, o Mensch, verwandt zu sein." Inbrünstig bittet er:

> So gehöre ich Dir und allen!
> Wolle mir, bitte, nicht widerstehn!
> Oh, könnte es einmal geschehn,
> Daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen!

Noch der Ärmste, Zerschlagenste, Verworfenste fand und findet hier hilfreich emporziehende Arme, eine ihn wieder rein sprechende Erlöserstimme:

Noch im schlammigsten Antlitz
Harret das Gott-Licht seiner Entfaltung.
Die gierigen Herzen greifen nach Kot —
Aber in jedem
Geborenen Menschen
ist mir die Heimkunft des Heilands verheißen.

Und noch Werfels viertes großes lyrisches Buch schließt mit der immer wieder gestammelten Bitte des ersten: Komm, komm, Mensch!

Drang zum Du und Einander

Überall vernimmt Werfel wie diese neue Jugend den „Sterbeschrei des Individualismus". Aus einem von der Selbstsucht der Jahrtausende befreiten Ich heraus drängt es ihn zu einem Du, einem Wir, einem Einander. Frohlocken erweckt diesem Welt- und Menschenfreunde nicht eine Tat des Schwertes, des unbeugsamen Herrscherwillens, sondern der Güte, der Liebe, der Milde, der Versöhnung, der Verehrung, der Gerechtigkeit, der Zärtlichkeit, der Weichheit, der Barmherzigkeit, der Dankbarkeit:

Herz, frohlocke!
Eine gute Tat habe ich getan.
Nun bin ich nicht mehr einsam.
Ein Mensch lebt,
Es lebt ein Mensch,
Dem die Augen sich feuchten,
Denkt er an mich.
Herz, frohlocke:
Es lebt ein Mensch!

Einander Freude machen erscheint ihm schönster Menschenberuf. Nicht oft genug kann er in zartesten Tönen solche Liebestat verklären. „Vor jeder kleinen Liebe gehn Gottes Augen über" — und der sehnsüchtige Drang, sich zu verschenken, sich hinzugeben an Leid, Schmach und Schande, findet ergreifenden Ausdruck:

Siehe, es fiebern
So viele Kindlein jetzt im Abendbett,
Und Niobe ist Stein und kann nicht weinen.

„Das Allerweichste auf Erden überwindet das Allerhärteste auf Erden": dies Wort Laotses ist mit Recht dem dritten lyrischen Buche Werfels, der Sammlung „Einander", vorangesetzt. Daß die Welt hart ist, jedes Ich eine Schranke vor dem Du, ist seine ewig neue Qual: „Komm, heiliger Geist, du schöpferisch! Den Marmor unsrer Form zerbrich! Zerbrich das Eis in unsern Zügen. — Komm, heiliger Geist, du schöpferisch, Aus uns empor mit tausend Flügen!" Werfel trägt die Eitelkeit der Welt als Kreuz:

Wenn noch die Eitelkeit
Das Auge dir entweiht,
Ist kommen nicht die Zeit
Solang du noch willst stehn
Auf Podien, gesehn,
Kann Glück's dir nicht geschehn.

Dichter und Erlöser

Und so ist ihm folgerichtig sogar das Künstlertum eine Last. Der Dichter, das heißt der Bildner am Worte, der Arbeiter an der Sprache, die ihm ein für den heiligen Ausdruck unwürdiges Mittel ist, der Künstler weiche — und da ist er Stimme nicht nur der Dichter, sondern auch der Maler, Bildhauer, Stimme eines ganzen Künstlergeschlechtes — der Künstler weiche dem Mittler, dem Erlöser:

Was schufst du mich, mein Herr und Gott,
Der ich aufging, unwissend Kerzenlicht,
Und da bin jetzt im Winde meiner Schuld,
Was schufst du mich, mein Herr und Gott,
Zur Eitelkeit des Worts,
Und daß ich dies füge,
Und trage vermessenen Stolz,
Und in der Ferne meiner selbst
Die Einsamkeit?!
Was schufst du mich zu dem, mein Herr und Gott?

Franz Werfel

Phot. d'Ora, Wien

Warum, warum nicht gabst du mir
Zwei Hände voll Hilfe,
Und Augen, waltend Doppelgestirn des Trostes?
Und eine Stimm aprilen, regnend Musik der Güte,
Und Stirne überhangen
Von süßer Lampe der Demut?
Und einen Schritt durch tausend Straßen,
Am Abend zu tragen alle
Glocken der Erde
Ins Herz, ins Herze des Leidens ewiglich?!

Siehe, es fiebern
So viele Kindlein jetzt im Abendbett,
Und Niobe ist Stein und kann nicht weinen.
Und dunkler Sünder starrt
In seines Himmels Ausgemessenheit.
Und jede Seele fällt zur Nacht
Vom Baum, ein Blatt im Herbst des Traumes.
Und alle drängen sich um eine Wärme,
Weil Winter ist
Und warme Schmerzenszeit.

Warum, mein Herr und Gott, schufst du mich nicht,
Zu deinem Seraph, goldigen, willkommen,
Der Hände Kristall auf Fieber zu legen,
Zu gehn durch Türenseufzer ein und aus?!
Gegrüßet und geheißen:
Schlaf, Träne, Stube, Kuß, Gemeinschaft, Kindheit, mütterlich?!
Und daß ich raste auf den Ofenbänken,
Und Zuspruch bin, und Balsam deines Hauses,
Nur Flug und Botengang, und mein nichts weiß,
Und im Gelock den Frühtau deines Angesichts!

Und Werfel steigert sein Gebet zu der hinreißendsten seiner Hymnen „Ich bin ja noch ein Kind“:

O Herr, zerreiße mich,
Ich bin ja noch ein Kind.
Und wage doch zu singen,
Und nenne Dich.
Und sage von den Dingen:
Wir sind!

Ich öffne meinen Mund,
Eh du mich ließest deine Qualen kosten.
Ich bin gesund,
Und weiß noch nicht, wie Greise rosten.
Ich hielt mich nie an groben Pfosten,
Wie Frauen in der schweren Stund'.

Und nun geht er die ganze Welt, alles Lebende und Tote, alles Leid ab, um endlich gesteigert die Bitte des Anfangs zu wiederholen:

O Herr, zerreiße mich!
Was soll dies dumpfe, klägliche Genießen?
Ich bin nicht wert, daß Deine Wunden fließen.
Begnade mich mit Martern, Stich um Stich!
Ich will den Tod der ganzen Welt einschließen.
O Herr, zerreiße mich!

Bis daß ich erst in jedem Lumpen starb,
In jeder Katz und jedem Gaul verreckte,
Und ein Soldat im Wüstendurst verdarb.
Bis, grauser Sünder ich, das Sakrament weh auf der Zunge schmeckte,
Bis ich den aufgefreßnen Leib aus bitterm Bette streckte,
Nach der Gestalt, die ich verhöhnt umwarb!

Und wenn ich erst zerstreut bin in den Wind,
In jedem Ding bestehend, ja im Rauche,
Dann lodre auf, Gott, aus dem Dornenstrauche.
(Ich bin Dein Kind.)
Du auch, Wort, praßle auf, das ich in Ahnung brauche!
Geuß unverzehrbar Dich durchs All: Wir sind!!

Held und Heiliger

Ein verzückter Gottsucher spricht da, einer, der sich heiligen möchte, einer, der Erlösung sucht und erlöst. Von der Heldenzeit des Schwertadels durch eine unendliche Kluft getrennt — das aufschlußreiche Gespräch zwischen dem Dichter und dem Satan „Die Versuchung" betont das! — kann Werfel in einem anderen Zwiegespräche seinen Heiligen dem Helden, der unter Leben und Jetzt nur seine Taten begreift, das Wort entgegenschleudern lassen:

Nennst du Leben die verruchten Stunden?
Erst die Stunde, die dich überwunden,
Erst das Weh, zu dem Er dich erkoren
Hebt in Gnad' dich an. Du wirst geboren ...

Diesem Heiligen ist die Welt Abfall von Gott, und jeder Mensch ein Pilger, schwindender Rauch jedes Werk:

Mögen Städte aufwärts sich gestalten,
Ninive, ein Gottestrotz von Steinen!
Ach es ist ein Fluch in unserm Wallen ...
Flüchtig muß vor uns das Feste fallen,
Was wir halten, ist nicht mehr zu halten,
Und am Ende bleibt uns nichts als Weinen .....
Fremde sind wir auf der Erde Alle ...

Fremde nicht einander, wie man diese Stelle ja nicht mißdeuten soll, sondern Fremde nur, weil diese Erde nicht unsere Heimat ist.

Entwicklungsbild

Diese letzten Worte gleiten aus der Darstellung des Allgemeinbildes der Persönlichkeit Werfels und seiner Welt hinüber in die nötige Darstellung des Entwicklungsbildes. Überschauen wir zunächst das erste Schaffensjahrzehnt, das dritte Lebensjahrzehnt des 1890 in Prag geborenen Dichters, der während dieser Zeit hauptsächlich in Hamburg, Leipzig und Wien lebte. Kindheitserinnerungen als ebenso vertraute wie geliebte Welt nähren die Gedichte des „Weltfreundes" (1911). Ein Liebhaber aller Dinge, die sein weiches reines Herz berührten, ein kindlich reiner Jüngling bettelt schüchtern verklärt in bald jubelnd drängenden, bald scheuen Versen um Liebe und Güte. Schon steht er — im ganzen wohl noch unbewußt — auf anderer Ebene als die ihn umbrandende, von Wert- und Rangunterschieden bestimmte, überall durch Schranken begrenzte Welt, fern den Zielen der Handelnden, ergeben denen der Betrachtenden, abgewandt der äußeren Sinnen-, zugewandt schon ganz der inneren Bedeutungswelt der Erscheinungen. In dieser Welt gibt es, wie in der lyrischen Welt Max Brods, der nicht ohne Einfluß auf Werfel blieb, kein groß und klein: alles ist gleich wichtig, heilig jedes Ding: eine gleich ernste Sache ein Gespräch mit dem alten Knabenanzug, dem Knabenbuche, der Schultasche, wie eine Betrachtung über ein Kronprinzendasein. Irgendwie kommt schon hier alles für Werfel aus Gottes Hand. Besonnten Dingen hängt er nach und besonnten Zeiten, besonnt ist vor allem die Kindheit. Qual aller Qual, wer sie nie hatte! Als sein Gottvater einmal über die Men-

Der Weltfreund

schen nachdenkt, da sieht er Erwachsene die Arme aus schmerzlichem Heute nach Kindheit und Garten und Straße und Haus ausstrecken, und er weint in seinen langen weißen Bart, da er keine solchen Erinnerungen hat, nur ewige, alte und stumme. Und gesagt wird alles in scheuen, schüchternen, unsinnlichen Versen, deren Reiz nie in der Ausmalung oder auch nur Umreißung des Körperlichen liegt — das ist Werfel fast nie gegeben —, sondern in dem ersten Versuche, Bedeutungserlebnisse zum Klingen zu bringen.

Wir sind

„Mein Auge bricht von allzuviel Erhelltsein... ...Oh Erde, Abend, Glück, oh auf der Welt sein!!" Zu solcher Stimmung steigerten sich, zu solchen Gegenwartsgefühlen die Gedichte des „Weltfreundes". Sie sind das Tor zu der Welt der zweiten Sammlung, zu „Wir sind" (1913). Hier hat Werfel sein Reich gefunden und die Sprache, es zu verkünden. Im ersten Buche stand vieles noch im Schatten Whitmans, auch manchmal Rilkes; hier schafft eigenes Fühlen eine eigene Formenwelt. Das Buch ist Jubel und Trauer eines Liebenden, der alles heiligt, das Unscheinbare ebenso wie das Verfluchte, der, mehr noch als Rilke, losgelöst von den irdischen Bindungen und Ordnungen, jede Liebe preist, und sei's die lesbische: „Dem tausendfachen Geist der Liebe seid ihr nah." Ihm, dem tausendfachen Geist der Liebe, will Werfel ein Verkünder sein. Darum paart sich notwendig mit dem Jubel des Glücksgefühls „Wir sind" die Trauer über das Irdischwerden, das Eingespanntsein in eine Form, eine trennende Wand. Denn der Jubel des „Wir sind" gilt dem Dasein als geistige Wesen im Raume, nicht dem Dasein als sinnlich-gebundene auf der Erde.

„Diese Gedichte", so sagte das Nachwort, „reden in mancherlei Gestalten nur von einem. Von dem permanenten Existenzbewußtsein, das ist Frömmigkeit.

Wir, die wir in den Wirrwarr dieser Erdenteleologie, in den Betrieb und die mindere durchsichtige Kausalität gestoßen sind, vergessen nur allzu rasch das unausdenkliche ungeheure Wort: Wir sind. Ich glaube, daß alles menschlich Hohe, die Güte, die Freude, der Jubel, der Schmerz, die Einsamkeit, das Ideal, bloß aus diesem ewigen undurchdringlichen gewaltigen Existenzbewußtsein sich erheben können.

Der Mensch, der noch niemals vor den Firmamenten zusammenbrach, ist auch noch niemals gut gewesen."

Und so erhebt sich, immer dringender und drängender, aus diesem Buche die Frage, die den Dichter nicht wieder loslassen wird: Warum zwischen mir und dir eine Wand, eine Schranke? Wie komme ich heraus, hinüber, hinauf? Wie erlöse ich mich zu dem Ziel meines Lebens, zu meiner eigentlichen Wirklichkeit, zu dem — hier muß man das leider oft mißbrauchte Wort schon wählen — kosmischen Dasein? Er muß von nun an immer rütteln am philosophischen Welträtsel der Individuation, der Vereinzelung: „Denn Formsein packt uns herrisch ein." Aber:

Verheißung letzter Treue
Ist unserer Augen Bruderlicht,
Aus dem die Winterbläue
Der ungedämmten Himmel bricht.
Daß wir dereinst uns finden
In den Gefühlen ohne Sprung,
Durch uns in uns verschwinden,
Und Schwung sind, nichts als Schwung und Lieb' und jagende Begeisterung.

Einander

So klingt in den Jubel des „Wir sind" hinein: „Ich klag' und klage: harte Welt!" Es ist der Mollgrundklang des dritten lyrischen Werkes, der Sammlung

„Einander" (1915). Die Schatten des Krieges, einer Zeit, die der Dichter verflucht, lasten auf dem Buche, das ein Buch der Klage sein soll und leiser neuer Hoffnung. Das Lebensgefühl des „Wir sind" blieb nicht letztes Gefühl. Es könnte es sein, wenn wir nicht wären, die wir sind, wenn wir wären, die wir sein sollten, brüderlich Allen verbunden, weiche, zärtliche, gütige, lächelnde Seelen, in Bruderschaft Erlöste, in Gott Gesundete. Wenn es uns risse zum Du, zum Einander, wenn wir wüßten, daß „Zartsein ist Weisheit und Milde ist Sinn", wenn wir wären als Lächelnde, Atmende, Schreitende Licht und Gotteshauch, wenn wirklich die Welt im Menschen anfinge. Wenn nicht die Welt Abfall wäre von Gott und Bruch und Schuld, wenn nicht alles eitel wäre, auch ich, dessen Aufgabe es nicht sein sollte, schöne Worte zu machen, sondern den Gott in mir „durch Menschengüte" zu erlösen, den Gott, der hinter der Mauer des Paradieses dem ausgesperrten Adam den Sehnsuchtsschrei des Menschen nach Erlösung zurückgibt:

Kind, wie ich dich mit meinem Blut erlöste,
So wart' ich weinend, daß du mich erlöst.

Einst sang Werfel die Dinge, jetzt singt er das Nichts oder das All, jetzt singt er Gott:

Jetzt singe ich dich, mein Vater,
Mein Vater, dich sing' ich jetzt!

Bettelnd und hadernd ruft er jetzt: Warum mein Gott?

Wenn sündig all auf ihren Pfaden treiben,
Betäubt und blind,
Wird Gott die tiefste Schuld auf sich zu laden haben,
Weil alle sind!

Dies Buch der „Oden, Lieder, Gestalten" ist Werfels erste Auseinandersetzung mit Gott, mit dem Erlösungsgedanken. Aus jedem Buche glitt Werfel bisher in ein anderes Buch hinüber: er wußte, warum er die 1917 herausgegebene Auswahl seiner Gedichte „Gesänge aus den drei Reichen" nannte. Von den Welten seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hatte er gezeugt.

Gesänge aus den drei Reichen

Hier, in diesem Auswahlbande, sind die schlackenreinsten, unbeschwertesten Gedichte Werfels vereinigt; um einige der bezeichnendsten zu nennen: „Vater und Sohn" — „Ich bin ja noch ein Kind" — „Lächeln Atmen Schreiten" — „Warum mein Gott" — „Zwiegespräch an der Mauer des Paradieses" — „Jesus und der Äserweg". Hier zwingt er in das Reich des Unbewußten, Unsinnlichen und Übersinnlichen hinab und hinauf, entrückt er mit einfachen, neu wieder geborenen Worten in eine Ahnungswelt, die unsere innerste eigentliche seelische Heimat ist, das ferne Paradies aller Ur- und Grundgefühle, hellt er auf, was in Schuld und Unschuld Menschsein heißt, stößt in Nacht, was Menschen trennt, hebt ins Licht, was Menschen eint. Hier gelingt ihm mit Bildern, die Geistiges und Sinnliches zu neuer Wirkung mischen, mit Rhythmen, die dem eigenartigen Erlebnisse geistiger Erkenntnisse entsprechen, wirklich, den Leser zu erlösen, Wände wegzuschieben, ihn auf die Ebene zu entrücken, wo Werfel heimisch ist, auf die außerirdische Welt des Kosmischen, wo nur Geist ist und Gott. So etwa fast ganz — die zweite Strophe hat Hemmungen! — in dem Gedichte „Lächeln Atmen Schreiten", das als Offenbarung Werfelscher lyrischer Kunst dieser Jahre hier stehen mag:

Schöpfe Du, trage Du, halte
Tausend Gewässer des Lächelns in Deiner Hand!
Lächeln, selige Feuchte ist ausgespannt
All übers Antlitz.
Lächeln ist keine Falte,
Lächeln ist Wesen vom Licht.
Durch die Räume bricht Licht, doch ist es noch nicht.
Nicht die Sonne ist Licht,
Erst im Menschengesicht
Wird das Licht als Lächeln geboren.
Aus den tönenden, leicht, unsterblichen Toren,
Aus den Toren der Augen wallte
Frühling zum erstenmal, Himmelsgischt,
Lächelns nieglühender Brand.
Im Regenbrand des Lächelns spüle die alte Hand,
Schöpfe Du, trage Du, halte!

Lausche Du, horche Du, höre!
In der Nacht ist der Einklang des Atems los,
Der Atem, die Eintracht des Busens groß.
Atem schwebt
über Feindschaft finsterer Chöre.
Atem ist Wesen vom höchsten Hauch.
Nicht der Wind, der sich taucht
In Weid, Wald und Strauch,
Nicht das Wehn, vor dem die Blätter sich drehn...
Gottes Hauch wird im Atem der Menschen geboren.
Aus den Lippen, den schweren,
Verhangen, dunkel, unsterblichen Toren,
Fährt Gottes Hauch, die Welt zu bekehren.
Auf dem Windmeer des Atems hebt an
Die Segel zu brüsten im Rausche,
Der unendlichen Worte nächtlich beladener Kahn.
Horche Du, höre Du, lausche!

Sinke hin, kniee hin, weine!
Sieh der Geliebten erdenlos schwindenden Schritt!
Schwinge Dich hin, schwinde ins Schreiten mit!
Schreiten entführt
Alles ins Reine, alles ins Allgemeine.
Schreiten ist mehr als Lauf und Gang,
Der sternenden Sphäre Hinauf und Entlang,
Mehr als des Raumes tanzender Überschwang.
Im Schreiten der Menschen wird die Bahn der Freiheit geboren.
Mit dem Schreiten der Menschen tritt
Gottes Anmut und Wandel aus allen Herzen und Toren.
Lächeln, Atem und Schritt
Sind mehr als des Lichtes, des Windes, der Sterne Bahn,
Die Welt fängt im Menschen an.
Im Lächeln, im Atem, im Schritt der Geliebten ertrinke!
Weine hin, kniee hin, sinke!

Gerichtstag

An der Fülle rein dichterischer Gebilde gemessen, bedeutet das vierte lyrische Werk — soweit es wenigstens Lyrik gibt, denn ein Schauspiel ist eingelegt — bedeutet der umfangreiche „Gerichtstag“ (1919) nicht bloß einen Auf-

stieg. Zwar auch hier reine Gebilde wie die „Ballade von Wahn und Tod", wie „Geburt" (Heut ward ein Kind geboren in die Welt); aber die in Rhythmen und Reime gebannte Rede, Lehre und Predigt überwiegen. Und doch und trotz alledem: es bleibt ein ergreifendes Werk! Grollende Donner rollen über die Erde Gerichtstag, beschwören die dunklen Mächte und Kräfte Tod, Hölle, Schuld, Sünde, Ehrgeiz, Eitelkeit, Faulheit, Zweifel, Schein, Trägheit des Herzens, Müdigkeit, verfluchen und vermaledeien die Erde („Ich rotte dich aus meinem Himmel aus"); aber immer brechen dazwischen Lichtinseln auf, wenn die hellen Mächte und Kräfte der Wahrheit, Schönheit, Verheißung, Reinheit ihre lösenden Gegenstimmen erklingen lassen, wenn Werfel sein Wort aller Worte aufstehen läßt: das Wort Hingabe. „Was lehre ich zur Gesundung? Ein Wort lehre ich zur Gesundung: Hingabe. Hingabe ist die Gnade, mit allen Sinnen zu sehen. Sehen ist die Gnade, abzusehen von sich selbst." Bis dann in der „Geburt des Lichts" die Schatten und „das Haus der Verfluchung" ertrinken. Und erschütternd wirkt, wenn der Dichter oder der Zukunftsmensch Gerichtstag hält über den Dichter. Werfel mußte einmal zu solcher Verurteilung kommen. Dichten heißt dicht machen; der Formende begrenzt. Aber diesem neuen Menschen Werfels, im Unbegrenzten, Undichten, im Raume heimisch, ist das Ursünde, ist Ursünde schon das begrenzende Wort. „Hinter jedem Wort stockt Scham. Zwischen Alpha und O ein Huren-Gram... Die Welt ist uns von Wortes Art, als Lüge weh auf halbem Weg erstarrt." „Ach, es ist nicht gut zu sagen, Denn wer sagt, versagt." Erlösen kann man nur durch Leben, nicht durch Dichten. Das ist die erschütterndste Erkenntnis des Gerichtstages für den Dichter, daß die Berufung zum Bildner am Worte oder Erwecker des Wortes ihm immer fragwürdiger erscheint: „Worte verstellen die Dinge." Der Dreiundzwanzigjährige weiß, daß er aus dem Glücksgefühl des „Wir sind" heraus einst „das Paradies" singen wird, ja mit dem zweiten Werke schon eingeleitet hat; der Dreißigjährige aber ist zerrissen. Sein Bild schwankt. Er wird predigend, lehrend dichten müssen und immer wieder den Dichterberuf verwerfen, „hilflos sich Hilflosen von fern anhöhnen". Und sich erlösen, indem er — dichtend! — lebt. Man nenne das nicht Unklarheit, es ist Tragik. Heute wird der Lyriker Werfel als Prediger und Bekenner den Dichter als Versteller aburteilen, morgen wird Werfel, zum Dramatiker gewandelt, sich zur Spielwelt des Dichters bekennen, mit ihr noch tiefer an Wort und Schein sich verketten — oder, wie er vielleicht entgegnend sagen könnte, durch die magischen Mittel der Bühne sich neu erlösen, indem er den Menschen zeigt, der nach einem Leben im Geiste ringt.

Dramen

Die deutliche Wendung des Lyrikers zum Dramatiker konnte nicht überraschen. Spiel und Gegenspiel, Rede und Gegenrede war schon manches Gedicht, manches im Keime bereits Drama. Schon in den rein lyrischen Bänden war das Zwiegespräch eine Lieblingsform: in der zweiten Sammlung wuchs es sich bereits zu dem kleinen dramatischen Gedicht „Das Opfer" aus. Zu gleicher Zeit (1913) erschien „Die Versuchung. Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer": ein aufschlußreiches Bekenntnis Werfels, das seine Entwicklung aufhellt. Der an die Rauschwelt der Dinge hingegebene Dichter weiß doch: Fern stehe ich ihr, ich meine mit meinen Worten anderes. „Die Gesetze des Menschen, auch seine Moralgesetze, sind nicht die meinigen, weil ich in Beziehung zu ganz anderen, höheren Gewalten stehe. Ich werde nicht mehr weinen, weil nichts Menschliches an mir ist außer Hunger, Durst, Schlaf und Wollust. Und doch, so ich nun mein unmenschliches Schicksal erkenne, treibt es mich wieder, unsäglich treibt es mich

Die Versuchung

zu den Menschen." Und bestätigend weiht ihn der Erzengel: „Nun hast du dich erkannt. Nun weißt du ganz, daß dein Reich von dieser Welt nicht von dieser Welt ist. Das ist, o Dichter, dein Geburtstag. Und in dieser Welt der Gesandte, der Mittler, der Verschmähte zu sein, ist dein Schicksal. Kein Gesetz, keine Moral gilt für dich, denn du bist der unsrigen, der unendlichen Geister einer."

Troerinnen

Wie von der „Versuchung", fallen auch von den „Troerinnen des Euripides. In deutscher Bearbeitung" (1915) Schlaglichter auf die gleichzeitigen lyrischen Werke. „Die Troerinnen" sind die Antwort auf die Frage: Wozu sind wir? — Um dem Unsinn der Natur einen Sinn zu geben. Mit Werfels Worten aus seiner „Vorbemerkung":

„Die Welt, in die der Mensch hineingeboren wird, ist Unsinn. Trieb und Zufall lenken jede Bahn, und die Vernunft, der Menschheit furchtbare Auszeichnung, steht unerschüttert vor dem brutalen Schauspiele der Elemente.

Und doch, dieser Verwirrung, dieser besessenen Vegetation gibt der Mensch erst den Sinn. Und dieser Sinn heißt: Tugend.

In solcher Dualität erwacht die Tragödie. Sie fängt an zu atmen. Sie ist der Funke zwischen den beiden Polen, die da heißen: Vernunft und Welt, Sinn und Leben, Mensch und Geschehn!

Sie ist der große Schwurgerichtsprozeß des Notwendigen gegen das Zufällige.

Sie erzeugt den Wert, das Unbedingte, die Idee, an der der Ankläger (Mensch) und das Angeklagte (Schicksal) schuldig geworden sind und an dem nur der erkennende Teil, der Ankläger, zugrunde geht.

Es gibt ein Tragisches, einen Bruch, eine Schuld (Erbsünde) in der Welt, woran alles teilhat, und das nur der Erkennende büßt.

Und die tragische Verhandlung gegen das Schicksal stellt eines klar: das Gesetz. Das Gesetz außerhalb der Dinge, das gebrochen werden muß, damit die Dinge sind.

So ist es eben erst die tragische Gesinnung, die das Chaos in den Kosmos verwandelt, und erst der tragische Schöpfer stellt, indem er den Menschen zur Mitte macht, das Unendliche wieder her."

Seine Bestimmung zum Mittler, sein Glaube an das Mittleramt der Menschheit treibt Werfel zur Verdeutschung dieses Dramas, dessen Heldin Hekuba ist, der Mensch, der lebt, obwohl er alles verloren hat, was für ihn Sinn hat, der nackte Mensch, der das Leben trotzdem an die Brust nimmt, der durch sein Bekenntnis zum Leben zeigt, daß er leben als Pflicht erkannt hat, als „Trotz gegen die unmenschliche Schöpfung, als Widerstand gegen die Natur, als Glaube an das Mittlertum der Menschheit, die da ist, ihren Sinn der Welt zu leihen". Kurz drängt ihn Werfel in ein Zwiegespräch zwischen Hekuba und der alten Dienerin:

Alte Dienerin.
Was muß ich leiden? Ohne Schuld und rein.

Hekuba.
Vernimm: Nie wird die Unschuld glücklich sein!

Alte Dienerin.
Doch welche Strafe trifft die Missetat?

Hekuba.
Die wandelt stolz in goldenem Ornat.

Ludwig von Hofmann, Holzschnitt zu **Franz Werfel**, Die Troerinnen.
Verlag von Carl Reißner in Dresden

Alte Dienerin.

So kennt nur Frevel Glück, und Güte Pein?

Hekuba.

Und doch ist gut sein mehr als glücklich sein!

Erlösungsdramen

Werfels eigene Dramen sind in diesen Jahren naturgemäß mit der Welt des „Gerichtstages" verbunden, sind, seiner Grunderkenntnis entsprechend, daß nur der nach Erlösung verlangende Mensch Wert hat, Erlösungsdramen: so das in den „Gerichtstag" aufgenommene Schauspiel „Die Mittagsgöttin", so das Schauspiel „Bocksgesang" (1921), so die „magische Trilogie" „Spiegelmensch". Mit Notwendigkeit beginnt in diesen Dramen das Verhältnis der Zeitalter und das Verhältnis der Geschlechter Vordergrund zu werden. Der schuldige Mensch stammt — das ist Werfels Glaube — aus der Welt des Eros; „nur in ihr kann der Mensch *schuldig* werden, da er in der Welt des Logos nur *irren* kann". Aber, fragt Werfel, wird er schuldig, was hat schuldig werden für einen Sinn? Was soll diese Welt des Eros? Was hat in der Allwelt der Erlösung, der Sinngebung des Sinnlosen durch den Menschen, die Vordergrundwelt von Vater und Sohn, Mann und Weib, Weib und Kind für einen hintergründigen Sinn? Keine Antwort noch gibt der wohl früher entstandene „Bocksgesang". Aus dem weiblichen Schoße bricht immer das Helle und Dunkle, das Glück und das Grauen, der Geist und der Trieb, der Gott und das Tier, Kosmos und Chaos, Zukunft und Vergangenheit. Eine klare Antwort aber gibt das von Gegenwartssorgen weniger beschwerte Schauspiel „Die Mittagsgöttin". Nachdem Laurentin, der von der üblichen Ordnungswelt geschiedene, nach Geistigkeit verlangende ideale Landstreicher (ein Wanderer durch die Welt des Geistes) wiedergeboren wurde in der Liebe zu Mara, der Erde, der Urmutter, der fleischgewordenen Liebe, der Fruchtbarkeit, der Göttin seines Mittags, der Mittagsgöttin, — nachdem ein Kind ihnen erblüht, ist er reif für den Einsiedler, den Erlöser. Einmal muß den schaffenden Geist das Weib in sich aufgenommen haben, ganz mit Herzblut getränkt, ehe er wach werden kann zum Befreier, fruchtbar durch sie. *Einmal*! Denn „Mann ist Zeit", wie Mara den Geliebten belehrt. Er, der Wandernde, der ewig Wandelnde, der Vergangenheit ist und Zukunft, darf sich nicht ketten an die Gegenwart, das Weib, die Werkerin seiner Sendung. Verbunden bleibt er ihr nur durch das Kind, den Träger des Geistes in die Zukunft, den Vollender seines Werkes, den Vollstrecker seines Willens, an dem er in der magischen Stunde der Umarmung mitschuf.

Bocksgesang

Die Mittagsgöttin

Spiegelmensch

Unruh des Manns,
Der ohne Gegenwart zur Ferne süchtet,
Von einem Spiegelbild zum andern flüchtet.
Im Lügentanz!

Du führst die Spur
Die selbstverworfene in deine Mitte,
Und gibst dem glaubenlosen Schritte
Einkehr, Gewißheit und Natur!

Und siegreich zeugt
Dein hehres Herz, müd der Zerfallenheiten,
Den neuen Weg aus Wahn und Eitelkeiten:
Des Schicksals *Liebe*, die sich *atmend beugt*!

Hinauf aus diesem Buch will ich ihn schreiten.

Diese Verse, wie erwachsen aus der Gedankenwelt der „Mittagsgöttin", leiten nun das Hauptwerk ein, das auf die Teilfragen der früheren Dramen in Wort und Bild die Gesamt-, die letzte Lebensantwort geben sollte, die magische Trilogie „Spiegelmensch", Werfels Faust, das Drama, das ihm eigener dramaturgischer Betrachtungen wert schien. Werfel bringt sein Spiel von der Zweiseelennatur des Menschen zunächst auf folgende Formel:

Formel der magischen Trilogie

„Das menschliche Ich umspannt als seine stärksten Gegensätze zwei Personen, die wir kurz so bezeichnen wollen: Seins-Ich und Schein-Ich oder Spiegel-Ich. In dem Augenblick, da der Mensch sein Bewußtsein zu kritisieren beginnt (Erwachen seiner Geistigkeit) zerfällt er, d. h. diese beiden Personen gewinnen Leben, um miteinander zu kämpfen.

Seins-Ich verzehrt sich nach der absoluten, vollkommenen, nicht mehr anzweifelbaren Wirklichkeit, Schein-Ich verführt ununterbrochen zum Genuß der Spiegelwirklichkeit, zu jener Wirklichkeit (Unwirklichkeit), die nichts anderes ist als der eitle Selbst- und Geltungsgenuß des Menschen in seiner Umwelt. —

Tragik des Menschenlebens: Dieses Duell zwischen Seins- und Schein-Ich muß unentschieden bleiben.

Das Mysterium, das Märchen, die Legende, das Zauberspiel hingegen darf eine Erlösung vortäuschen, ein Wunder.

Durch den selbstgewählten Tod des Seins-Ich wird das Schein-Ich besiegt, und der Mensch erwacht zur göttlichen absoluten Wirklichkeit."

Gang der Handlung

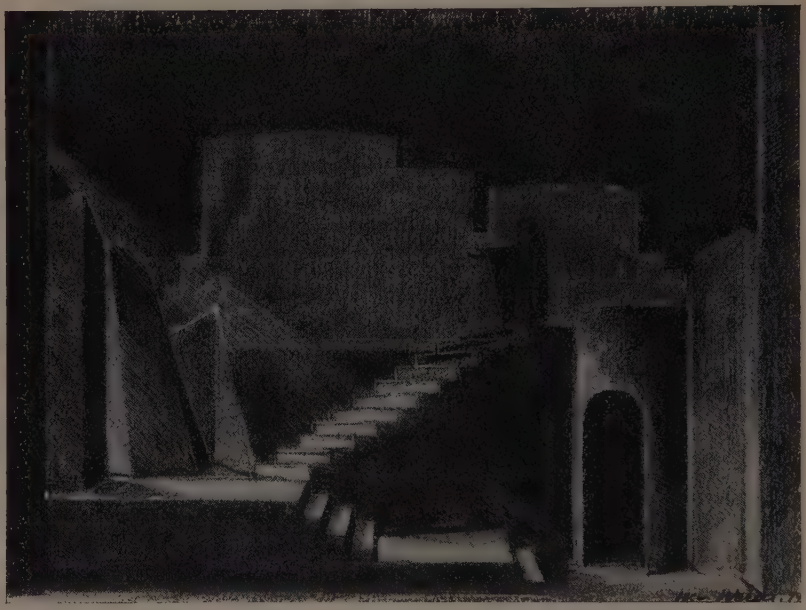
Thamal heißt Werfels Faust. Auf seiner Flucht aus der Welt der falschen Werte gelangt Thamal in das Kloster der nur Geistigen. „Er wird in einem magischen Moment bewußt, das bedeutet: sein Dualismus gewinnt Leben. Sein Spiegelbild, Spiegelmensch, den Thamal in einem halbverlogenen Selbsthaßausbruch durch einen Schuß töten wollte, springt befreit aus dem Spiegel." Es ist sein Verführer, sein Mephistopheles, der ihn mit goetheschen Tönen lockt, der, anfangs fast unwirklich, mit jeder neuen Tat und Schuld Thamals an Lebenskraft gewinnt und seinen Herrn überwächst. Durch drei im Leben voneinander nicht trennbare Welten geleitet der Dichter seinen Faust: durch die Welt des Klosters, das heißt die Welt der Geistigen oder die Welt des unbeugsamen Logos, verkörpert in dem Mönche und seinen Verwandlungen; dann durch „die Lebenswelt", die Werfel als „Welt des Eros" mit den Worten Vater, Freund, Frau, Kind, Priester und Volk umreißt, und endlich durch die „Welt der Spiegelwerte", die die Scheinwerte der Macht, des Erfolges, des Ruhms, des Genusses, vor allem „der niedrigen ungefügen Sexualität" umfassen. Auch hier stehe wieder Werfels eigene Auslegung, da sie zugleich auch das Schauspiel von der „Mittagsgöttin" nochmals erhellt:

„Die Welt des Eros gliedert sich in der Richtung der Zeit nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Vergangenheit ist Vater, das biologische und hereditäre Princip, die Zelle unseres leiblichen und seelischen Baus, gegen die wir nichts vermögen. Thamal tötet den Vater durch einen Haßgedanken, den er nicht zu unterdrücken vermag. Er tötet ihn wegen des Erbteils, das ihn beherrscht und das er doch nicht ausbezahlt bekommt, ohne seine Persönlichkeit dem Väterlich-Hergebrachten in jedem Sinne zu unterwerfen.

Gegenwart ist Weib. Am Weibe und an der Gegenwart wird der Mann schuldig, indem er, während er beide erlebt, sie nicht meint, sich von ihnen wegwendet, auf Flucht sinnt und beide anlügt. Das stehend unbestehende Wesen der Gegenwart ist ebenso schwer zu fassen wie das hysterische Wesen des Weibes. Das fixe Verhältnis des Mannes zu beiden baut sich auf der Lüge auf.

Lüge also ist der Ursprung der Zukunft, das ist des Kindes. Thamals Kind ist ‚im Keime gebrochen', krank und stirbt in frühen Jahren. Die Lüge an Weib und



Walter von Wecus, Bühnenbild zu **Franz Werfel**, Troerinnen

Gegenwart ist zugleich die Sünde wider den Samen, die Thamal als die entscheidende Erschütterung empfinden muß, als das Delikt, für das er im Selbstgericht das Todesurteil gegen sich fällt. — Was der Mensch an seinen Mitmenschen verbricht, können sie ihm und kann er sich vergeben; was er an seinem Kind sündigt, an der Zukunft der Menschheit, an der Evolution — fühlt er als ein Verbrechen am messianischen Gedanken, das unsühnbar ist."

Nach der Ermordung des Vaters und Thamals Flucht von der Geliebten bringt ihn eine Gauklerbande nach Cholshamba, ins Land der Schlangen, wo Ananthas, der Urböse und Urekle, herrscht. Thamal befreit das Volk, fast siecht vor der Tat des reinen Gedankens Spiegelmensch dahin, da unterliegt Thamal der Eitelkeit; er läßt sich vergöttern, von leeren Bewunderern umtanzen. Die Lage schlägt um: die alten Schlangen und die neuen Tiermasken („die in jeder Revolution neuentstehenden Racheinstinkte gegen die Lebenswerte") überwältigen das Volk; Thamal sinkt in den Abgrund, Spiegelmensch, „das leidensunfähige Schein-Ich", wird frei und löst sich von Thamal. Spiegelmensch hat gesiegt: die Komödie der dritten Welt der Spiegelwerte hebt an. Als Marquis überfährt Spiegelmensch mit seinem Schlitten den armen Flüchtling Thamal, er wird Prinz und Herr und wirbt als dickster und reichster Mann der Welt den armen Galeerensklaven Thamal für eine Reise über See an. Da erkennt Thamal seine Schuld: und mit der Erkenntnis naht seine Erhöhungsstunde. In der schönsten Szene der Dichtung, einer Gerichtssitzung, in der Schatten gegen ihn zeugen, richtet er sich selbst, verurteilt er sich, „von der Geistererscheinung seines lahmen Kindes überwunden", selbst zum Tode. Vergebens kämpft Spiegelmensch in drei-

A. Baranowsky, Bühnenbild zu Werfels „Spiegelmensch". Uraufführung Altes Theater, Leipzig. Photographie von Selma Genthe, Leipzig.

facher Verwandlung um sein Leben — nicht lockt Macht und Genuß, auch der dritten Erscheinung, dem Mönche, der verkörperten Todesangst, widersteht er: um zu sich zu kommen trinkt er den Todesbecher, Spiegelmensch sinkt leer in den Spiegel zurück. Thamal aber erwacht in der Welt des Logos im Kloster. Jetzt hat er „wie alle anderen Mönche dieses Klosters, sein Spiegelbild verloren. Er ist reif für das Wunder. Wie er den riesigen Spiegel im Hintergrund der ohne jede Lichtquelle zart schimmernden Halle berührt, verwandelt sich dieser Spiegel in das, was er ist, in ein Fenster, das eine für den Zuschauer überwältigend schöne, aber unverständliche Realität offenbart, die nur der aus dem Tode der Selbstbespiegelung Erwachte erkennen darf." Der Abt aber spricht über den Sinn der Wandlung das letzte Wort:

Erst mußt du in Sorgen, Umsichten und Pflichten
Die Seele auf selbstlose Ziele richten,
Dann magst du versuchen die felsigen Stufen
Der Liebe zu steigen, die her dich berufen,
Um endlich die letzte Vollendung zu finden
Im süßen Erlöschen und Ausdirverschwinden.

Franz Werfel
Würdigung

Es ist leicht, auf die Fehler des Dramas hinzuweisen, auf die leidende Rolle, die Thamal, durch Spiegelmensch fast entleiblicht und entselbstet, spielt; auf die Abhängigkeit der dichterischen Schau — der Faust, Peer Gynt, Strindbergs „Nach Damaskus" engten den Blick —; auf die Abhängigkeit der sprachlichen Form: viele Verse holen Leib und Blut von Goetheschen Gebilden; auf die Verquickung eines zeitlosen Spieles in östlichem Gewande mit westlicher Zeitsatire; auf die Irreführung durch den Titel, da diese lose Szenenfolge keine Trilogie sei und nicht magisch. Aber die starke Eindruckswirkung auf der Bühne schwächt manchen Einwand; mancher Vorwurf, wie der der Verquickung mit Satire würde auch Goethe und Ibsen treffen, ganz abgesehen davon, daß die Satire über Zeitmoden und -richtungen ergötzlich sich einfügt, auch dem verständlich, der nicht weiß, daß hier Karl Kraus und dort Sigmund Freud gemeint ist. Und endlich: manchen Einwand hat Werfel vielgewandt mit der Dramaturgie seiner Spiegelmenschen zu entkräften gesucht.

Werfels Ansicht vom Theater

Eine „magische Trilogie" nennt Werfel sein Drama. Wohl möglich, daß ihm das vorschwebte, was Novalis magischen Idealismus nannte; möglich, da auch sonst seine Dramaturgie — namentlich mit ihrer Lehre von der Ironie des dramatischen Dichters — frühromantische Kunstanschauungen wieder lebendig macht. Erlösungsdrama und Zauberspiel! Wie Werfel zu diesem Bunde kam, sagte uns schon seine „Formel". Der Betrachter freilich darf auf den Gegensatz von lyrischem Prediger und dramatischem Dichter hinweisen. Der sonst lyrischer Prediger, Priester ist, mag auf der Bühne den Nur-Ernsten nicht. Daß Richard Wagner Priester sein wolle, daß er kein ironisch spielerisches Verhältnis zu seiner Kunstform habe, daß er nicht wisse, daß er träume, daß er so nicht lächelnd über der Sache stehen könne, verzeiht Werfel ihm nicht. Was sei das Theater? Das Haus des Komödianten, nicht das des Dichters. „Als ich daran ging, ein Theaterstück zu schreiben, fragte ich mich vorerst, welche Wirkungen dem Theater und einzig und allein dem Theater angehören." Und Werfel findet im Äußerlichen: „Ausnutzung zauberhafter Bühnenmöglichkeiten, als da sind Versenkungen, praktikable Wände und Möbel usw."

„Zusammenfassend! Der Bühnenautor, dem es nicht darum zu tun ist, die Ausgewitztheit von Literaten zu bluffen, sondern der ein Publikum sich erschaffen und — unterhalten (ja unterhalten!) will, wird sich unter die Gesetze des theatralischen Organismus beugen müssen.

Welche Gesetze? Folgende drei vor allen andern:

I. das der vielfachen und reichen Situation,
II. das der hinreißenden schauspielerischen Aufgabe,
III. das der moussierenden Theatergeste und Sprache."

Es ist möglich, daß bei solchem Bekenntnis mancher Verehrer Werfels sein Haupt verhüllt. Sogar Abfall zum Literatentum hat man ihm vorgeworfen. Aber die Muse des Theaters lächelt: sie schenkte ihm Zauberspiele, Spiele, die Opernart haben (bewußt!); vergeistigt lebte Raimund in dem Dramatiker Werfel wieder auf. Warum freute man sich nicht dessen!

Erzählender Spielhof

Die letzten Jahre des ersten Jahrzehnts seines Schaffens brachten endlich auch Erzählendes. Eine „Phantasie" „Spielhof" (1920), aus dem romantischen Traumreiche von Novalis erwachsen, zeigte in traumhaften Sehnsuchts- und Erinnerungsbildern noch einmal die geistige Welt des Eros, gegliedert in der Richtung der Zeit nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: eines der dichterisch reinsten Werke Werfels. Beschwerter, von der Gegenwart ge-

drückter ist die längere Novelle, die im Titel schon Richtung und Losung ist: „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig" (1920). Im nötigen Schicksalskampf der Geschlechter, im Kampf zwischen Vater und Sohn hat mehr Unrecht der Vater: das predigt diese durch ihr Beiwerk fast zum Romane ausgewachsene Erzählung. Nach Altösterreich führt sie: ein zum Soldatendienst Gepreßter ringt sich im Kampfe gegen den soldatischen Vater zur geistigen Freiheit durch, langsam wirft ein verschüchtertes Kind seine Kindheit von sich; im Geiste wird schon der Knabe zum Mörder seines Vaters, der Freigewordene hätte ihn fast getötet, wäre nicht seines zukünftigen Kindes Geist vor seinem Traumauge aufgetaucht und die dunkeltiefe Erkenntnis, daß im Hintergrunde der ewigen Feindschaft zwischen Vätern und Söhnen die Liebe steht, die enttäuschte Liebe zum Erzeuger, das Rätsel der Einheit und des Blutes. Was suchte das Kind? Es suchte, wie die heutige Menschheit, Liebe, Güte, Geist; es fand Gewalt, Herrschaft erstarrter Form und Unterdrückung. Dem Erwachsenen bleibt aus dem hoffnungslosen Europa nichts als Flucht nach einer neuen Welt.

Franz Werfel
Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig

Was bleibt seinem Dichter, der um 1920/21 in das zweite Jahrzehnt seines Schaffens tritt? Muß er verstummen, wie viele um ihn, nicht nur, weil das dreißigste Lebensjahr ein Wendejahr ist, sondern weil 1920 eine Wendezeit? Er braucht es nicht, weil er nie einer von vielen, sondern immer ein Einziger war, den nur eine künstlerische Bewegung als den ihren mit Beschlag belegte.

Letzte Werte

Der im Grauen des „Gerichtstages" fast Verzweifelte, Zerrissene, der „in Trug und Pein" wie „in Wurzelwuchs Verkrampfte" findet sich durch das Tor der „magischen" Gedichte, die er „Beschwörungen" (1923) genannt hat, heim mitten in „das Haus der Welt". Aus Dunkel und Nebelschwermut ringt sich durch Tier und Mensch eine Seele ins Licht. Man messe auch diese lyrische Sammlung nicht an den Gedichten, die halb gelungen oder mißlungen sind — das vollendete lyrische Gedicht ist Geschenk der Gnade; aber Gnade wird auch dem Ungewöhnlichen nicht täglich zuteil —, sondern an den ganz gelungenen. Sie führen höher als die besten aus den früheren Bänden, sind ein Sieg des Dichters über den Redner. Werfel hat nichts lyrisch Vollendeteres geschaffen, als etwa „Abschied", „Elevation" oder „Tiefen":

Beschwörungen

Was tat deine Seele heute zur Nacht im Halbschlaf der elften Stunde?
Sie glitt durch das Lächeln des Saals, durch Musik, sie strich um die summende Runde.

Und wo war deine Seele, als unseren Raum die Mitternachtsuhren durchpochten?
Sie ging ohne Schatten im Mond über Schnee, verloren und in sich verflochten.

Und als die Schwinge des Sterns heran die neue Stunde getragen?
Sie zechte zu zweit und vergoß den Wein. Unterm Tisch lag der Dritte erschlagen.

Was geschah ihr zur Weile der lastenden Not, Nachtföhns und Schatten-Getreibes?
Da lag sie im Keller in Ketten und roch den Leichengeruch ihres Leibes.

Und in der dritten, der leichten Zeit, was durchlief sie für Abenteuer?
Oh, sie war Vogel und Zauberei und Herrin von Wasser und Feuer.

Welcher Wahn war im heiligsten Augenblick des Tiefschlafs ihr zugemessen?
Sie wußte, daß sie unsterblich ist. Jetzt hat sie es wieder vergessen.

Franz Werfel

Schweiger

Juarez und Maximilian

Verdi

Was Werfel hier ausspricht, das Rätsel der Seele, der dunklen und hellen, in dem Trauerspiel „Schweiger" (1922) begleitet er sie auf ihren wechselnden Wegen. Aber das Werk ist mit politischen Gegenwartsauseinandersetzungen zu sehr belastet. Erst in dem nächsten Drama, in der „dramatischen Historie in 3 Phasen und 13 Bildern", in „Juarez und Maximilian" (1924) gelingt es Werfel, abgeschlossene politische Kämpfe, von bekannten geschichtlichen Persönlichkeiten ausgetragen, so zu gestalten, daß Geschichte Geschichte bleibt und doch Dichtung wird. Derselbe Versuch gelingt auf geist- und kunstgeschichtlichem Gebiete mit dem „Roman der Oper" „Verdi" (1924). Beide Werke gehören, soweit sie auch stofflich auseinanderzugehen scheinen, eng zusammen, sind nur verschiedene Formungen eines und desselben Bekenntnisses. Dort zwar die Auseinandersetzung zwischen Europäern und Mexikanern, zwischen Juarez und Maximilian, zwischen republikanisch-demokratischen und monarchischen Staatsgedanken und -gefühlen; hier die Auseinandersetzung zwischen dem Geiste des Südens und des Nordens, die Auseinandersetzung zwischen Verdi und Wagner, die in Rück- und Ausblicken zusammen mit den Gestalten und Ereignissen wirklich zu einem Roman der Oper wird. Dort zwar der laute Kampf um die Grundlage der politischen Ordnung der Volksgemeinschaft, hier der stumme Kampf um den Sinn des Lebens und der Kunst. Aber beide Werke sind ein Bekenntnis Werfels gegen jede Romantik, er fühlt mit den Großvätern. „Keiner historischen Generation", sagt er selbst, nicht etwa eine seiner Figuren, im Verdi-Roman,

„geschieht in unseren Tagen so viel Unrecht als der unserer Großväter, deren Geburtsstunde in das erste und zweite Jahrzehnt des abgelaufenen Säkulums fällt. — Ihr reiner Begriff der Freiheit, ihre seelische Einfachheit, ihre gesunde Kampflust und Kühnheit, ihr Streben nach Autonomie des Einzelnen und Ganzen, all das wird mit dem politischen Schimpfwort ‚Liberalismus' niedergeschlagen. — Der Geist der Romantik hat über den Geist von Achtundvierzig gesiegt. Der Geist der Romantik, Verbündeter aller heiligen Allianzen, Knecht jeder zweifelhaften Autorität, dieser Geist des Wahnsinns, sofern Wahnsinn die Flucht vor der Wirklichkeit bedeutet, dieser Dämon unaufgeräumter und deshalb schwulstiger Gemüter, dieser Narzissus der Tiefe, dem der Abgrund ein lüsterner Kitzel ist, dieser Gott der Verwicklung und Widerklarheit, dieser Abgott erstorbener Sinnlichkeit, verbotener Reize, scheinheiliger Gebärden, krankhafter Vergewaltigungen, der böse Geist der Romantik, terroristisch von rechts und links, diese Pest Europas hat die lebenswilligste Jugend besiegt, um heute noch zu herrschen."

So steht Werfel auf seiten von Juarez, der in dem Drama nie erscheint — sein Geist ist Unterordnung, Zucht, Unscheinbarkeit des Einzelnen — und den man doch immer spürt, so menschlich liebenswert er auch Maximilian gestaltet; Werfel steht auf seiten von Juarez, gerade indem er Maximilian vor seinem Tode über sich hinaushebt, ihn ganz uneitel, ganz wahr macht, ihn erkennen läßt, daß der Wille zur Liebe und zur Güte noch nicht Liebe und Güte ist, gerade indem er von ihm im Epiloge sagen läßt, „daß jede Schönheit und jedes Opfer fortklingt und den Licht-Schatz der Welt vermehrt". So steht Werfel auch, so liebenswert wieder auch Wagner gezeichnet ist, auf seiten von Verdi, dem einfacheren, uneitleren, dem „letzten Volks- und Menschheitskünder", dem Sänger, der für „Menschen" schrieb, nicht für „aufgewühlte Intellekte". Auch die Kunst ward ein Opfer der Romantik. Sie ist nichts Selbstverständliches mehr. „Man spricht nicht, man reflektiert die Grammatik." Man lacht über das hohe Wort der Vergangenheit, an dem sich die Jugend vor 100 Jahren begeisterte,

Ist die Seele denn nicht Eines,
Die sich drängt im Körper bricht,
Nur aus Auge nur Gesicht
Zuckt als Abscheu ihres Scheines?
Wir die Leiber
Sind wie Scheiben
Mehr nur minder dicht

Oh schweigendes Jauchzen!

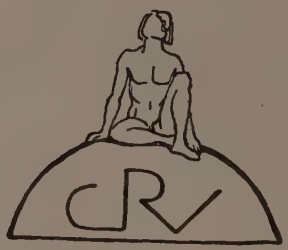
(Aus „Beschwörungen")

Franz Werfel

Franz Werfel über das Wort „Vernunft", weil heute diesem Worte ein riesiger Zopf über den Rücken hängt. Aber auch den Worten „Geist" und „Geistigkeit" wird ein Zopf wachsen. Man ist „original", weil man den „edlen Wert der Konvention" nicht kennt. Aber „Originalität, ist sie denn oft etwas anderes als die Verzweiflung der Bodenlosen? Je unverwurzelter eine Kunst ist, um so mehr erfüllt sie die Ranküne des Noch-nicht-Dagewesenen." Für den Einfachen sollte Kunst nichts tun als Menschen begeistern, war ein „Ding, das im Lebensgefüge des Menschen seinen Platz hat, weil es die höhere Lust befriedigt", war der Künstler „eingeordnet in dieses Gefüge, dem er dienen mußte, nicht anders als die Maler der stärksten Epochen, die auch nicht malten, um Probleme des Lichts oder der Form zu lösen, sondern weil die Frommen Bilder für Aug und Herz brauchten". Für den Romantiker aber hat Kunst den „Sinn von Auserwähltheit, Dachkammer-Idealität, Mission, über-den-Menschen-Stehen". Wie papieren, meint Werfel, dieser Sinn! Tritt ein mit Verdi in das Hospital, wo der deutsche Musiker Fischböck, dessen abstrakte Musik für Verdi ein Irrsinn ist, und den er doch liebt, im Sterben liegt, dann erkennst du das Elend des Fleisches als einzige Wahrheit und weißt: Es gilt nur einen Sinn: ein Mensch zu sein, wahr, uneitel, rein, seelisch ein unverderbtes Kind.

Tief führen beide letzte Werke in Werfels Wesen ein. Aber welch ein Mißverständnis, wollte man ihn mit dem Worte „Expressionist" kennzeichnen. Die mit Recht so heißen, lieben ihn; er aber ist nicht von ihrem Geiste, oder nicht mehr von ihrem Geiste.

Verlagszeichen von Carl Reißner, Dresden



Gezeichnet von Ludwig von Hofmann

Fünftes Kapitel

Spiegelung von Krieg und Revolution

Vorbemerkungen

Stellung der Dichter zum Kriege

Was Krieg und Revolution für die „expressionistische" Jugend bedeuten, das ist in den einführenden Betrachtungen über „die jungen Menschen und ihre Welt" bereits ausgeführt worden. Aber auch dies Bild bedarf einer Ergänzung; denn „expressionistische" Welt ist nicht die Welt. Darum sei zusammenfassend zur Einführung in dies Kapitel folgendes gesagt. Als der Krieg ausbricht, schwemmt er eine Flut lyrischer Bekenntnisse zu ihm hoch, das heißt zu dem „heiligen", dem „deutschen Kriege", zu der Erhöhungsstunde deutschen Lebens und Schicksals, aber auch zu ihm als dem großen Abenteurer, dem Endiger einer leeren, tauben, auf bloßen Genuß gestellten Zeit, dem Erheber in die Notwendigkeit; später dann mehr gegen ihn, das heißt gegen den Mörder aller mensch-

lichen Gemeinschaftsgefühle, den Würger Europas, den Träger jeden Schmutzes und jeder Schmach, gegen die verkörperte Sinnlosigkeit. Daß dies Urerlebnis auch Unbekannte hoch heben mußte, wie etwa Hugo Zuckermann mit dem „Reiterliede", ist selbstverständlich; aber bezeichnend ist, daß den stärksten Widerhall Gedichte von Arbeitern finden, von Bröger, Barthel, Petzold, Lersch. Daß aber alle diese unmittelbaren dichterischen Eindrücke wohl einmal in den Hintergrund werden gedrängt werden von später erschienenen, noch erscheinenden Dichtungen, die dies Erlebnis spiegeln werden, ist wohl sehr wahrscheinlich.

Spiegelung von Krieg und Revolution Vorbemerkungen

Die bekannten führenden Dichter der älteren Generation lernen vor dem Kriege nicht um. Er scheidet die Geister in die, denen völkische Gemeinschaft etwas Naturgegebenes und Geistgewolltes ist, und in die, denen sie etwas künstlich Gezüchtetes ist. Die einen glauben als Angehörige ihres Volkes ihren Teil Schuld am allgemeinen Weltelend büßen zu müssen, sagen sich mit Dehmel: „Was hilft uns der Tugendmantel der Menschheit, solange er unser Volk nicht schützt; das Hemd ist uns näher als der Rock, und die Menschenliebe wird unmenschlich, wenn sie auf dem Wege zu ihrem fernen Ziel ihre nächsten Blutsverwandten im Stich läßt", sagen sich mit Wilhelm Schäfer: „Wir sind die Menschheit, wenn wir als Deutsche dem Schicksal gewachsen sind ... Wer sich von seinem Volkstum entfernt und auf eigene Faust Mensch sein will, wird lediglich heimatlos." Den anderen ist die Reinheit der Idee alles, sind Menschlichkeit und Brüderlichkeit letzte Begriffe.

Für den Krieg

Walter Flex
phot. Georg Heinemann, Eisenach
(Zu Seite 503.)

Auf der einen Seite schreibt Gerhart Hauptmann sein Vaterlandslied, singt Dehmel „Heilige Flamme, glüh", entstehen die Kriegsdichtungen von Ernst Lissauer, Walter Flex, Leo Sternberg, Julius Bab, Hans Fr. Blunck, Alfons Petzold, Heinrich Lersch, Karl Bröger, Kurt Arnold Findeisen, Hans Franck und Bruno Frank, Albrecht Schaeffer, Ina Seidel, Joachim Freiherrn v. d. Goltz, Franz Lüdtke, um nur einige zu nennen, betonen die Bücher der Österreicher Wildgans und Schaukal die geistige Zusammengehörigkeit aller deutsch Sprechenden. Auf der anderen Seite klagt Werfel: „Des Geistes Haus zerschossen" und eifert

Gegen den Krieg

„Renne, renne, renne gegen die alte, die elende Zeit!"

mahnt Hasenclever, die Schicksalszeichen der Zeit zu erkennen:

„Halte wach den Haß. Halte wach das Leid.
Brenne weiter am Stahl der Einsamkeit.

Glaub nicht, wenn Du liest auf Deinem Papier,
Ein Mensch ist getötet, er gleicht nicht Dir."

Spiegelung von Krieg und Revolution Vorbemerkungen

malt Wilhelm Klemm ein furchtbares Schlachtbild um das andere, schreibt Johannes R. Becher „Päan" um Päan gegen die Zeit und für Europa.

Und manchmal lösen die Stimmen in einer Brust sich ab, echt im Gefühl der Stimmung des 4. August, echt im Gefühl der Stimmung des 9. November. Feiern etwa die Kriegsgedichte Richard Fischers 1914 den Heldentod, so verflucht ihn 1919 sein „Schrei in die Welt".

„Auf dem Felde der Ehre gefallen." —
Wie lange sollen und wollen wir noch, von allen
Leidend errungnen Menschheitsjahrtausendgedanken verlassen,
Wie schwachsinnige Greise solche Worte lügen und lallen! —

„Auf dem Felde der Ehre!" — Diese Schädelstätte von Mord,
Gepflügt und gepflegt von geldstinkenden Händen und Lügenwort? —

„Ehre" — Willenlos werden wir hingeschleppt,
Eine stumpfe, todesangstschwitzende Herde.

Wär's wenigstens noch in Absicht als Dung dieser Erde,
Dann trüge unsre Todesbeschwerde
Sich doch noch hinauf zu Sonne und Frucht.
Aber so — verflucht! Gottverdammt und verflucht! —
Für das gottverratendste Gezüchte dieser gottgerufenen Welt
Und für seinen Krebsfraß und Moder, Geld, plumpes Geld!
Nicht mal für Gold — geschweige noch wundersamre Gebilde und Dinge!
Ja — wenn's noch darum ginge! —

Ein „Held". — Der wäre ein Held,
Der auf dem Blutfeld, riesig allein, breitbeinig sich stellt
Und, bis zum Zerspringen, wie ein Brückenbogen gespannt,
Schrie, daß es gellt,
Nach beiden Seiten gewandt
Schrie in die augverfratzten oder angstschweigenden Züge,
Statt „Hurra" schriee „Lüge, Lüge, Lüge"!!
Schrie, daß das zerbrochene Totengebein
Noch einmal zusammenwüchse und mit anhübe zu schrein.

Dann, Schädelstätte, könntest du Feld der Ehre werden,
Aus dem die niedergestampfte Wahrheit
Wüchse aus Knochengewirr und Blutdampf hinein endlich in Klarheit,
Daß sie, von Allen gesehen, wie eine Sonnenblume aufrecht stände,
Zu der emporzitterten tausend Millionen bluterblindete Hände.
Aber — die Toten stehen nicht wieder auf,
Und der Totenkarren nimmt über das Feld der Ehre weiter seinen ausschüttenden Lauf.

Aber fall ich, ich bitt' euch, laßt es wenigstens aus meinem Tode schallen
Und setzt in eure Zeitungen an den gewohnten Ort
Unter ein hölzernes Kreuz von Golgatha das grelle, gelle, helle, wahre Wort:
„Auf dem Felde der Unehre der Menschheit gefallen."

Der Bogen der Gefühle, den die in diesem Kapitel zu würdigenden Dichtungen beschreiben, ist mit diesen Betrachtungen über die Kriegs- und Revolutionslyrik von Dehmel bis Becher aufgerichtet.

1. Walter Flex

Wir sanken hin für Deutschlands Glanz.
Blüh, Deutschland, uns als Totenkranz!
Der Bruder, der den Acker pflügt,
ist mir ein Denkmal wohlgefügt.
Die Mutter, die ihr Kindlein hegt,
ein Blümlein überm Grab mir pflegt.
Die Büblein schlank, die Dirnlein rank
blühn mir als Totengärtlein Dank.
Blüh, Deutschland, überm Grabe mein
jung, stark und schön als Heldenhain!

Der dies schrieb, der 1917 in den Kämpfen gegen Ösel gefallene Walter Flex, hat von allen Kriegsdichtern den lautesten Widerhall gefunden. Und wenn einmal nicht durch viele Lieder, durch sein Leben wird er weiterwirken als der deutsche Kriegsfreiwillige, der die Gnade der heiligen Flamme der Augusttage als unantastbares Heiligtum rein durch die Bluttage getragen hat, ein Vorbilddeutscher, der sittliche Forderungen nicht nur aufstellte, nein, sie auch erfüllte, ein sittlich Unbedingter, vor dessen menschlicher Lauterkeit und Schönheit blickenge Parteibetrachtungen längst hätten verstummen sollen.

Vorkriegswerke

Walter Flex war 27 Jahre alt, als der Krieg ausbrach. Er hatte sich frühe, wohl schon vor Abschluß seiner historischen und germanistischen Studien, für den freien Schriftstellerberuf entschieden. Stellungen als Hauslehrer in adligen Häusern, so jahrelang im Bismarckschen Hause in Varzin und Friedrichsruh, gaben ihm dazu die ersehnte Muße und reiche stoffliche Anregung für manches Werk. Es ist seine episch-dramatische Zeit. Noch während seiner Studentenzeit war ein Drama „Demetrius" (1909) und ein Band Gedichte „Im Wechsel" (1910) erschienen, hatte die Novelle „Der Schwarmgeist" den Stoff einer frühen dramatischen Skizze „Die Bauernführer" wieder aufgenommen; ungedruckt blieb ein Schauspiel „Das heilige Blut". Der Hauslehrerzeit zwischen 1910—1914 gehören dann an: der Novellenband „Zwölf Bismarcks", die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, zur Zeit der Wittelsbacher Markgrafen von Brandenburg unter Kaiser Karl IV. spielende Kanzlertragödie „Klaus v. Bismarck", die erst 1918 gedruckten Gesichte und Geschichten vom Dreißigjährigen Krieg „Wallensteins Antlitz" und das erst 1920 veröffentlichte deutsche Königsdrama „Lothar" an. Was mich an diese Dichtungen fesselt, ist trotz der Schönheit mancher Szene, der Gediegenheit der Arbeit, der künstlerischen Zucht, die sie formte, neben der ahnungsvollen Schwere kommenden eigenen Weltschicksals, das der verwandte Stoff heraufbeschwört, doch mehr der menschliche und künstlerische hohe Wille als das Werk: der Wille, der verhüllter in den Erzählungen, unverhüllter in den Dramen um Ausdruck ringt. Das Allgemeine, das dieser junge Mensch zu sagen hat, greift in Inneres. Dieser Prinzenerzieher, der kurz vor dem Kriege den Roman eines Arbeiters plant, predigt die Erlösung vom Individualismus: die Lehre vom Vaterlande ist ihm schon vor dem Kriege nur ein Teil einer erst später begrifflich klar ausgesprochenen geistreligiösen Überzeugung. In der Menschheit spaltete sich Gott in Ich und Du: der Schuldlose überantwortete sich so der Schuld. Der entsühnt ihn, der sich vom Ich weg zum Du wendet. Der Einzelne bleibt immer „armseliger Verkümmerung" ausgesetzt. „Durch Menschenbruderschaft heim zu Gott!" „Das wahre, ewige göttliche Sein des Ich", so erläutert sein Bruder und Herausgeber des Dichters Ziel, „all sein Glück und all

Ihr Wesensgehalt

Walter Flex seine Größe beruhen auf der Hingabe an das große Du des Volkes. Die Überwindung des Egoismus, seine Steigerung zur Volks- und Vaterlandsliebe ist nicht nur sittliches Gebot, sondern Lebensbedingung des Einzelnen selbst." Hingabe an das Du des Volkes, nicht der Menschheit! Klar sagt ein Brief aus dem vierten Kriegsjahre, der letzte Brief, warum. „... ich glaube, daß die Menschheitsentwickelung ihre für das Individuum und seine innere Entwicklung

Zeichnung von **Benno Eggert** zu Walter Flex Das Weihnachtsmärchen des 50sten Regiments, Gedächtnisausgabe. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck) in München.

vollkommenste Form im Volke erreicht, und daß der Menschheitspatriotismus eine Auflösung bedeutet, die den in der Volksliebe gebundenen persönlichen Egoismus wieder freimacht und auf seine nackteste Form zurückschraubt." Aus solcher Forderung der Hingabe des Einzelnen an die Gesamtheit, die Gesellschaft des Volkes, ergab sich die Forderung nach einem neuen Drama, für das die Dissertation „Die Entwicklung des tragischen Problems in den deutschen Demetriusdramen von Schiller bis auf die Gegenwart" (1910) und ihre Erweiterung, das „Begleitwort" zum Königsdrama „Lothar" die Begründung gaben. Tragisch endet, wer sich entwurzelt, vom Du gelöst wird oder sich von ihm löst,

Forderung nach einem neuen Drama

wer das Ziel auch des Einzelnen verkennt: die Gesellschaft. „Universalistisch" nannte Flex dies neue Drama, das, wie er glaubte, bestimmt sein sollte, „den idealistischen Humanismus des klassischen Dramas, den kosmopolitischen Individualismus der Romantik, den Objektivismus der Neuromantik, den individualistischen Pantragismus Hebbels abzulösen". Aber wie so oft in dieser unserer Zeit: auch hier ist der Wille mächtiger als das Werk. Das Drama, das den reinen Typus verkörpern soll, das deutsche Königsdrama „Lothar", enttäuscht; für mein Gefühl bleibt die Kanzlertragödie „Klaus v. Bismarck", die ja auch den Weg zur Bühne gefunden hat, trotz des epischen, balladenartigen Schlußaktes, trotz Stimmungsanklängen etwa an Wilhelm von Scholz, das wirkungsvollste Drama. Schon in allen diesen Werken der Vorkriegszeit wird klar: Walter Flex wirkt um so überzeugender, je mehr er ein Gefühlsbild eigenen Lebens und Wesens geben kann, während ihm die Bewältigung fremder, ferner Welt nicht gleichmäßig gelingt.

Die Werke der Kriegsfreiwilligen

Da kam der Krieg. Kam als ersehnter Zwang zu leben, was Walter Flex gelehrt: den „unbeugsamen und zu keiner Konzession bereiten Idealismus". Er ward Kriegsfreiwilliger und blieb dem August 1914 treu, der ihm eine „Flutmarke Gottes" war, die, wie er glaubte, „die Nachgeborenen des eigenen und fremder Völker über sich sehen" werden „an den Ufern, an denen sie vorwärts schreiten". „Ich bin heute", so schrieb er im Oktober 1917, in seinem letzten Briefe, „innerlich so kriegsfreiwillig, wie am ersten Tage. Ich bin's und war es nicht, wie viele meinen, aus nationalem, sondern aus sittlichem Fanatismus. Nicht nationale, sondern sittliche Forderungen sind's, die ich aufstelle und vertrete. Was ich von der ‚Ewigkeit des deutschen Volkes' und von der welterlösenden Sendung des Deutschtums geschrieben habe, hat nichts mit nationalem Egoismus zu tun, sondern ist ein sittlicher Glaube, der sich selbst in der Niederlage oder, wie Ernst Wurche gesagt haben würde, im Heldentode eines Volkes verwirklichen kann ..." Freilich rein künstlerisch: was er nun in reiner Lyrik („Sonne und Schild" 1915; „Im Felde zwischen Nacht und Tag" 1918, zum Teil in der Sammlung „Leutnantsdienst" früher erschienen) und Lyrisch-Epischem (wie in der „Das Weihnachtsmärchen des fünfzigsten Regiments" enthaltenden Sammlung Verse und Gedanken aus dem Feld „Vom großen Abendmahl" 1915) gibt, das wirkt oft zu gedanklich klar, weniger leidenschaftlich unmittelbar. Wie er sich zum deutschen Idealismus bekennt, so treiben in seiner Kunst ungewollt die Rhythmenwellen der Zeit Schillers und der deutschen Romantik weiter. Erinnerungen an Schiller, Arndt, Körner, Liliencron kommen; auch an den Volksliedton des Soldatenliedes:

Umschlagzeichnung von **Benno Eggert** zu Walter Flex, Das Weihnachts-Märchen des 50sten Regiments. Mit Genehmigung der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck) in München.

Soldatenbrot, Soldatenbrot,
jahrein, jahraus genossen!

Soldatentod, Soldatentod,
wann wird mein Leib zerschossen?

 Oder der Burschenschafter ruft:

Mensur steigt weiter, Gang auf Gang, und des Kommandos harscher Klang
die Suite geht pro patria ist kurz und forsch und heißt Hurra!

und findet im „Schwertgruß" den neuen Körnerton:

Sei's drum! Herzen zu Staub und Schwerter zu Rost!
Wen schert's?
Mannesleben war immerdar rauh und Kost
des hauenden Schwerts.

Wiese und Wald auch schlingt die Erde hinab
zum Tod.
Lebenswiege ist immer ein Lebensgrab,
so ist's Gottesgebot.

Männerblut schluckt die dampfende Erde ein
im Streit,
daß auf der Erde Gottes Männer gedeihn
in Ewigkeit.

Dazwischen aber überrascht in klaren und gepflegten Versen, die schon Geformtes anklingen lassen, aus äußerem eigenen Erleben ein ganz eigenes Bild: Rast an der Straße, Staub und rote Mittagsglut:

Falke, sprich, bist du's, der all dies Licht,
hoch im Blauen und ermattet nicht.
Sonne wallt und quirlt. Ein Falke rüttelt
ein Verschwender, aus den Schwingen schüttelt?

Oder erschütternder noch, aus innerem Erleben erwachsen: Der Streiter legt das klirrende Schwert ab, der entschlossene Idealist bittet um Kraft:

Keines Menschen Alltag ist frei von erbärmlichen Stunden,
alles Menschenleben ist Kranken und Wiedergesunden.

Doch in der schwachsten Stunde auch flehe ich nicht um mein Leben:
Gott, du kannst es mir nehmen, du hast mir's gegeben.

Eines erfleh' ich im Stande der Schwachheit von dir allein:
Laß die kraftlose Stunde mein letztes Stündlein nicht sein!

Gott, du hast mir noch immer die matten und schlaffen
Stunden zum würdigen Leben umgeschaffen —

laß mich vom Brot des Todes nicht feige und unwürdig essen,
laß in der heiligen Wandlung mich alle durchlittene Schwachheit vergessen!

Der Wanderer zwischen beiden Welten

Trotz alledem: aus diesem Kriege werden wohl mehr Verse von anderen (wie Albrecht Schaeffer, Josef Winckler, Heinrich Lersch) die Jahrzehnte überdauern. Aber ein Buch wird den Namen von Walter Flex weiter tragen, verklären, ein Buch, das nur Erlebnis ist, Gnade des Schicksals, das ihm in einem Freunde das Sehnsuchtsbild seines neuen Menschen verkörpert zeigte: den „Wanderer zwischen beiden Welten" (1916). Das Buch ist nichts als ein wirkliches

Kriegserlebnis, die Geschichte einer Freundschaft mit dem jüngeren Kriegsfreiwilligen Ernst Wurche, der 1916 bei einem Sturmangriff fiel. Aber was da ersteht, ist das Bild einer Jugend, die schon vor dem Kriege im Werden war, die unberührt von dem Schmutze der Zeit, ihrer Geld- und Sinnengier, der Seelenlosigkeit ihrer Arbeitstage und der Würdelosigkeit ihrer Feierabende, wieder eigene reine Wege ging, war das Abbild der Jugend, die etwa Paul Ernst in dem „Zusammenbruch des deutschen Idealismus" beschwörend anruft. Da erstand in dem Wanderer zwischen beiden Welten eines der Bilder des neuen Menschen, ein Makelloser an Körper und Geist, ein Gott und der Natur gleich Naher, Himmel und Erde gleich Verwachsener, ein singender Wandervogel, der geistig Zucht hielt, ein Theologe, der mit einer Feldausgabe des Neuen Testamentes auch Nietzsches Zarathustra und ein Bändchen Goethe im Tornister hatte, ein Jüngling, der im Geistigen sich ebenso rein badete wie in Strom, Sonne und Wolke, eine Führernatur, für die „Leutnantsdienst tun" hieß, „seinen Leuten vorleben" (das Vor-sterben ist dann wohl einmal ein Teil davon, der leichtere), ein Vorbilddeutscher, der der kommenden Jugend als schwerste Lebenskunst das Wort hinterließ: „Rein bleiben und reif werden." Was schadet's, daß dieses Buch zu lang ist, daß es nicht schließt, als Walter Flex den sonnenfrohen Jungen, mit Sonnenblumen in den Knabenhänden in einem grünen Blumengrab bestattet hat! Dies Buch von dem Jüngling, der ohne Schuld, nur Opfer war, wird die Jahrzehnte überdauern, wird Ältere wieder froh machen und gläubig, weil solche Jugend möglich und wirklich war, wird Jungen die Schwingen geben zu dem Fluge „zwischen beiden Welten".

Walter Flex

Dem Buche vom Freunde hatte Walter Flex das Buch von sich selbst folgen lassen wollen. Nur zwei Kapitel sind von „Wolf Eschenlohr" (1919) vollendet, dem Buche, das das „Siegeslied jenes unbeugsamen und zu keiner Konzession bereiten Idealismus'" hatte werden sollen, „der in allem Grauen des Krieges, im Tode und selbst im Gedanken an den Untergang des eigenen Volkes den Ewigkeitsglauben an Gotteskindschaft und Menschenbruderschaft festhält". Das Werk sollte auf höherer Stufe das werden, was der vor dem Kriege geplante Roman von der religiösen und geistigen Welt des Arbeiters beabsichtigt hatte. Auch der „Wolf Eschenlohr" fordert zweierlei: ein neues Verhältnis der deutschen Menschen zueinander durch Versöhnung der Schichten, ein neues Verhältnis aber auch zum Überirdischen.

Wolf Eschenlohr

In den Notizen zum Romane fand man dies Wort: „Nicht das Glück ist das letzte Ziel des Menschen, sondern seine Vollendung als leiblich-sittliches Wesen. Dazu helfe Euch der Krieg. Die Sieger werden unter den Toten sein."

Ein solcher Sieger war Walter Flex.

Verlagszeichen der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München

Entworfen von Prof. F. H. Ehmcke, München

2. Josef Winckler

Waren wir wirklich
Träumer, Schwärmer? —
Waffengewaltig traten wir in die Welt
Und zerschlugen das Römerreich!
Unsere Landsknechte dienten allen Fürsten,
Alle unsre Väter gingen einmal in Eisen,
Die Hansa bewimpelte alle Ozeane,
Wir schleuderten den Geistesblitz der Erkenntnis
Und zerfleischten uns um die Wahrheit;
Aber neben Luther steht Meister Eckhart,
Gestaltender Innerlichkeit
Heilige Einfalt
Ist unser Erbteil.
Darum tragen wir die Siegesgewißheit
Zukünftiger Geschlechter.
Wir sind berufen
Durch die sinnlose Hast dieser Zeit
Zu Arbeits-, zu Geistes-
Weltumspannender Innerlichkeit —
Persönlichkeit!
Darum bauten wir die gewaltigen Systeme der Philosophie
Wie Sterne über das suchende Leben
Aus der bittren Notdurft;
Darum ergriffen wir den schöpferischen Sinn
Der Erscheinung und erfühlen
Die Freude der Arbeit,
Die Schönheit der Tat —
Wir wirken im Werdenden
Unendlichkeit.

Josef Winckler: Aus „Mitten im Weltkriege".

Krieg und lyrischer Ausdruck

Auch die Kriegsdichtung kennt keinen Allgemeinstil: jeder Krieg hat seine eigene Stimme. Es ist ein Irrtum des Lyrikers Flex, wenn er glaubt, Allgemeingefühle des Jahres 1914 in den Formen der Allgemeingefühle von 1813 aussprechen zu können. Hinter dem Weltkriege wirken andere Kräfte als hinter den Befreiungskriegen. Der Geist, der 1813 schuf, wächst vielleicht erst. Der Weltkrieg stellte uns vor eine diesseitige Aufgabe, hätte für uns aber auch einen jenseitigen Sinn haben können. Diesseitig war der Anlaß: „Als er begann, urteilt Wilhelm Schäfer in der Vorrede zu seinen „Dreizehn Büchern der deutschen Seele" mit Recht, war es der Kampf um den Futtertrog, in den die abendländischen Völker blind und leichtfertig hineintappten. Die in der Ausbeutung der Erde und ihrer Völker stillschweigend einträchtigen Raubtiere von Europa kamen um den Raub ins Beißen: deshalb war Krieg, deshalb brannten die Dörfer, deshalb fuhr eine Raserei des Hasses in die angeblich christlichen Völker, deshalb wurden die Massen des Erdballs vor die Kanonen gerufen." Aber: wären nicht auch wir zu einem großen Teile vom äußerlichen Geschäftsgeiste machtrauschhungrig angefressen gewesen, auch wir gottlose Anbeter der Götzen Geld und Genuß, so hätte dieser Krieg allgemein, und nicht nur für die Reinen, Schuldlosen, einen jenseitigen Sinn haben können: den ungeheuerlichsten Wirtschaftskampf hätte geheiligt ein sittlicher Kampf, das Kräftemessen zwischen dem

deutschen Geiste und dem der westlichen Zivilisation. So aber ward Geistesschlacht immer mehr Materialschlacht. Wer jedoch das eine erkannte, die harte Wirklichkeit des Materialkrieges, und das andere ersehnte, den Sieg des Geistes; wem es gelang, den Strom der technischen und den der seelischen Kräfte in ein rhythmisches Bett zu leiten, der konnte der neue Sänger dieses Krieges werden. Für solche vielleicht unmögliche Aufgabe brachten die „Werkleute auf Haus Nyland" vielleicht noch die besten Vorbedingungen mit. Hatten sie doch schon im Frieden sich die Aufgabe einer „Synthese von Imperialismus und Kultur, Industrie und Kunst, von modernem Wirtschaftsleben und Freiheit" gestellt! Ihr Hauptsprecher ward wie im Frieden Josef Winckler.

Winklers Herkunft, Entwicklung, Weltanschauung

Wichtig ist, wie für alle Werkleute, das äußere Leben. Auf dem großväterlichen Hofe, auf Haus Nyland, im äußersten Nordwesten des Reiches, wächst Josef Winckler (geb. 1881) auf: Abkömmling eines ehemaligen Adelsgeschlechtes, Sohn eines „Frondeurs", von dem er die „gnadenlose Unruhe der Schöpferkraft" erbte.

„Seit Apollo unter den Ziegenhütern hat niemand auf Erden eine schönere Jugend erlebt. Seine Lehrer auf der Bonner Universität waren Heine, Schiller, Liliencron,

Josef Winckler

Aus den Saaleckblättern Rheinische Köpfe. Saaleck-Verlag. G. m. b. H., Köln

Josef Winckler Goethe, Eichler, Dehmel. Eichler war Privatdozent für Zahnheilkunde. Dann, die mächtige Phantasie des Vaters im Blut, gekühlt von der erfahrungsschweren und praktisch wägenden Lebensbesonnenheit der Mutter, emporgehoben vom gewaltigen Rhythmus modernen Großstadt- und Arbeitsbrausens, gelobte er: schaff Geld, sei unabhängig und doch nicht geistig vom Beruf zerfressen, wähle ein ganz technisch wirtschaftlich kühles Fach — niemand darf in dieser schweren Zeit seinem Volk verloren gehen. Deutschland kann sich keine Bohème mehr leisten, ekelhaft armseliges ‚Dichter-Dachstubenelend' verkannten Größenwahns, nur kein Poet! Pack an, schling, friß, raffe, trinke die Welt! Bestehst du so vor dem Genius der Kunst — wohlan, hast du die Probe abgelegt! So nur bist du in harter Fron und Selbstzucht und Wirklichkeitsnähe durch die Zeit gegangen, und nur so kannst du ihr Kenner und Künder sein! — Als Assistent kam er dann weit umher und ließ sich inmitten der Großindustrie in Moers a. Rh. nieder."

Erste Werke

Dieser Verächter der „Intuition" und der „Inspirationszustände" von Romantikern und Symbolisten kennzeichnet mit solchem Urteil nicht eine schwache Stelle seiner Begabung; denn der starre Lobredner und Beherrscher der Wirklichkeit ist frühauf von Gesichten einer ausschweifenden Phantasie bedrängt. Das Buch „Wir Drei", das die späteren drei Gründer des Bundes für schöpferische Arbeit, das Kneip, Vershofen und Winckler als Studenten herausgaben, und frühe Dichtungen, die erst später bekannt wurden, wie die in der Zeitschrift „Nyland" 1919 veröffentlichte, bereits 1908 entstandene Tragödie der Unfruchtbarkeit „Die Sirenen" zeigten bereits diese Doppelbegabung, ehe die in der Bundeszeitschrift Quadriga 1912, zunächst ohne Namensnennung (wie dort alles)

Eiserne Sonette

erschienenen „Eisernen Sonette" von ihr zeugten. In der klassischen Form des Sonetts, die freilich oft bewußt herrisch überrumpelt wird, mit ihrer Hilfe wird die harte nüchterne Tatsachenwelt des Verkehrs- und Industriezeitalters zu einem hymnischen Wunder, einem begeisterten Kräftepreis. Was im Roman in breiten Beschreibungen und Betrachtungen zunächst nur als ungestalteter neuer Rohstoff Eingang gefunden hatte, was künstlerisch fühlende Propheten der Eisenzeit wie Friedrich Naumann in Betrachtungen und Berichten schon rhythmisch zu durchgluten begonnen hatten, wird hier durch ein hingerissenes Bekenntnis zu den hinter diesem neuen Weltwirtschaftswesen aufgedeckten oder vermuteten bewegenden Kräften lyrisch verdichtet. Verdichtet von einem, der scharf beobachten und denken und Beobachtetes und Gedachtes zu einer inneren Schau zusammenballen kann. Auf dem „Strom" — so ist der erste Teil der Sonette überschrieben — naht der Zeitprediger der neuen Welthafenstadt. Der Hafen bricht auf mit seinen verstaubten, wie Burgen ragenden Speichern, Lagerhallen, Packhäusern, Werften, Silos, Hebewerken, mit der Arbeiterflut seiner Menschen, der Bilderflut seiner Erscheinungen. Die „Stadt" — der zweite Teil — schlingt ihn auf. Die Beschwörung des neuen Erdgeistes gelingt. Da spricht er aus den Fabriken, den Zauberschlössern der Arbeit, wo das Höchste und Letzte gilt: die Tat, die Pflicht, aus den Maschinen, diesen Wunderwesen, bald Gnomen, bald Hünen, diesen „weltgebundenen, weltumgestaltenden, geisterfundenen, geisterhaft schaltenden, murmelnden Müttern neuer Äonen", aus Gießereien und Bergwerken, aus all den Bildern werktätiger Arbeit, zu der sich der Dichter als Glücklicher, Künftiger, Brünstiger, Eiserner, Diesseitiger, Tüchtiger froh und stolz bekennt:

Ich fron wie ihr täglich um Lohn und Brot
Und steh nicht abseits in der Weltbetrachtung
Wie Lenau in hochmütiger Verachtung;
Ich tu mein Teil, denn Pflicht tut jedem not.

Und blühn mir Kränze, sät ich selbst sie ein;
Ich wusch mich hart und blank in Zorn und Zähren,
Aus heißer Notdurft lernt ich euch verklären —
Des Werktags Stirn geb ich den Heiligenschein.

Dies schenkt kein Weib — sei Mann! Nach Männern schreit
Die Zeit; Tod aller Weichlichkeit!
Und lockten uns mit Pfaun und Papageien
Granatbäume auf goldsmaragdner Wiese,
Wir könnten uns der Muße nicht mehr freuen,
Wir bauten einen Schacht im Paradiese.

Als Sieger frohlockt dann der Prophet der Eisenzeit im dritten Teile „Triumph und Traum". Was sind Lieder von alten Zeiten gegen das neue wilde Lied der Arbeit! Versinkt nicht vor neuer Weltstadt gleichnisunfähig Babylon und Ninive! Sitzen nicht auch hier vor den Schächten murmelnd die Sibyllen, an der Halde der Tod! Freilich: der wiederkehrende, wieder um Liebe werbende Christus wendet sich von den nur nach Brot und Recht Brüllenden blutend ab, im Grauen von „jener Notdurft, Gier und Wut"; und auch Parsifals altes Wunder-Eisen bricht, als das Schweißwerk mit unbändiger Macht aufbraust. Aber Chidher, der Wundermann vom blauen Indierland, steht am Rheine staunend wie vor einem unbekannten Lande, und die großen Schauenden von früher, Dürer und Rembrandt, finden den Weg nicht mehr heim ins Elysium, seitdem sie schauen durften, schauen mußten, „verloren im Labyrinth der weltgetümen Bauten", hinter denen alle Werkleute stehen, einer aber vor allen: der königliche Kaufmann, den das letzte Sonett dieses Zyklus — sehr schön Wincklers Art in ihren Lichtern und Schatten enthüllend — anruft:

Dich grüß' ich, königlicher Kaufmann! Du,
Siegreichster Großherr, bist der Herr der Welt:
Aus deinen Werften rollt ein Strom von Geld,
Und ihm, ihm strömt die Kraft des Volkes zu!
Wasser- und Kohlendunst glänzt über Häfen und Molen,
über domräumigen Speichern, zyklopischen Glacis,
Packhäusern, Hebewerken, Tanks, Davits;
Aus den Helgen tönt furchtbares Prasseln und Rollen;

Und über den Toppen in lachender Buntheit wehen Flaggen;
Hochgereckter Rümpfe zielsichere Flucht;
Ozeandampfer singen zwischen Barkassen und Baggern
Dunkel dröhnenden Abschied. Schuter und Leichter sucht
Heim auf breitausgewuchtetem Element —
Königlicher Kaufmann, du herrschst von Anfang zu End!

Mit Bildern von „Weltmenschen" — es ist der anfechtbarste Teil des Werkes — schließen die „Eisernen Sonette". Die Herren der neuen Zeit werden besungen: bei der Arbeit und bei der Erholung, im Ruderboot und auf Schneeschuhen im Hochgebirge, in der Generalversammlung und im Seebade, im Luxusdampfer und im Flugzeug, im Laboratorium des Chemikers und im Operationssaal des Chirurgen. „Hol aus, reck auf mit heldischer Gebärde, / Du Mann am Amboß! Spann dich! Straff den Mund!" hatten die „Eisernen Sonette" begonnen; sie enden frohlockend: „Welt-Mensch, aller Augen warten dein — Hol die Welt-Ernte ein!"

Josef Winckler Würdigung

Die Zeit, die Katastrophe des Krieges hat hinter die „Eisernen Sonette" einige Fragezeichen gesetzt, das Zwiespältige, das sie haben, betont. Das Buch will sein eine Kunde von neuer Gemeinschaft; schade, daß es für die Rangordnung in dieser Gemeinschaft das harte, unerträgliche Bild findet:

Wir ehren dich — nach deiner Art;
Ein Arbeiter im Stahlwerk fiel und schwand
In glühend Erz, kein Odem kam heraus;
Wir schmiedeten's und gossen's blank und hart
Zum Block, und dein mit Hirn und Hand
Steht er als Eisenklotz vor meinem Haus.

Dies Buch der Verherrlichung von Hirn und Faust, dies Preisgedicht auf den Genius werktätiger Wissenschaft will keinen Materialismus, es will Vergeistigung des Erdgefunden.

Was wolln wir mehr? Arbeiten und genießen,
Die Werkstatt lärmt, die Stille wohnt im Flur;
Wir wolln die Seelen heimatwarm erschließen,
Stark im Gedanken, stärker im Begehr,
Als Schöpfer, frei, naturfroh in Kultur.

Kriegsdichtungen: Mitten im Welttrieg

Aber es heiligt Mächte und Triebe, deren unmögliche Vergeistigung der Krieg beweisen sollte.

Nicht in den ersten Jahren! Da fand der Weltkrieg in Winckler nicht nur „jenen Dichter, der allein imstande war, die technisch-mechanische Ungeheuerlichkeit dieser Katastrophe zu gestalten", also nicht nur den Dichter der Materialschlacht, sondern auch der Geistesschlacht. „Was ist Riese? was ist Zwerg? / Was ist Leben? / Was ist alles Menschenwerk? / Laßt uns nach dem Geiste streben." Den Verherrlicher von Tat und Pflicht rief eine Zeit, die, nun allen sichtbar, nichts forderte als Tat und Pflicht. Drei Bücher schleuderte er heraus, die Sammlung „Mitten im Weltkrieg" (1915), „Die mythische Zeit" (1916) und „Ozean. Des deutschen Volkes Meergesang" (1917). Wohl kaum hat je nüchterne Tatsachenwelt von Namen, Zahlen, Aufrufen, Telegrammen, Zeitungsnachrichten und -schnitzeln mit einem hymnischen Stile so innige Hochzeit gefeiert. Langhinwallende Rhythmen im Riesenatem Whitmanscher Verkündigung stehen neben Versen und Strophen wie aus Quaderblöcken und anderen, die wie der „Furor teutonicus" nur Flammen sind. Sieht man von dem wenigen ab, das an Lissauer oder wie das Gebet an die deutsche Seele an Dehmel erinnert, so ersteht in der Fieberglut dichterischen völkischen Erlebens „etwas völlig Neues", das mit Babs Worten „nur mit dem wilden Wirbel seiner rhythmisch riesenhaften Detailaufzählung in eine trockene Ekstase reißt, die dem Geist deutscher Kriegführung mehr als alles andere entspricht". In keinem Buche ist so wie in Wincklers erstem die atemlose Hast und brennende Glut des ersten Kriegserlebens festgehalten: die ersten Alarmnachrichten, der Sturz der Börsen, die ersten Kriegserklärungen und Siege, der Zug durch Belgien, Stimmen der Heimat (wie Wundts Rede) und der Fremde, Alleinheit des Volkes, ostpreußische Flüchtlingstage, Hindenburgs Auftauchen, erste Landschlachten und Seetaten. Dazwischen Lieder, Schwüre, Bekenntnisse, Visionen, eine Soldatenmesse und Bilder von den neuen deutschen Menschen:

Josef Winckler

Sahst ihr den deutschen Fähnrich marschieren
Feldgrau, Sturmkette ums Kinn,
Wie der Schritt im Waffenklirrn,
Faust am Degen, gradhin?

Er saß vielleicht gestern auf Prima noch
Und kam mitten aus seinem Homer,
Und von Marathon, vom Olympos hoch,
Von Alexander dem Großen her.

Seine Lippen schwollen wie von Pindars Gesang,
Er trug Jupiter im Blick;
Die Sohlen klangen von seinem Sang,
Schönwildes Heldenglück!

Der frug nach Wein und Mädchen nicht —
Adlerreines Knabentum;
In seiner Seele träumte ein Gedicht
Von unsterblichem Ruhm.

Den Leib zurück, das Kinn voraus,
Genick steif — wie der schritt
Und glitt: der Siegesgöttin voraus,
Und alle Sterne die schweiften mit.

Ich sah den deutschen Fähnrich marschieren
Wie einen Kriegs-Genius so kühn,
Gewaltig sich schwingend im Waffenklirrn
Schritt er auf Flügeln dahin!

Die mythische Zeit

In dem zweiten Kriegswerke, der „mythischen Zeit" (veröffentlicht in der Kriegsgabe der Werkleute auf Haus Nyland „Das brennende Volk") überwiegen die Gesichte. Wie für Mombert wird für Winckler, den Tatsachendichter, diese Zeit doch zugleich zu strahlendem Sagenalter. St. Jakobus hilft das Getreide schneiden, die in den Gletschern verirrte Patrouille leitet ein Heiliger heim ins Lager, die Glockengeister von Reims ziehen aus zu den Barbaren ins ferne Regensburg, ins heilige Köln, auf Loretto tröstet der heilige Sebastian Verröchelnde, Christus errettet eine Frau mit ihrem Kinde vor Kosaken, alle Apostel stärken Hindenburg, Beseler, Scholz, ein Flieger hält mit Gott Zwiesprache, hadernd, den neuen deutschen Genius segnend, „der ganz erfüllt mit Erdengeist / Doch uns zu den Sternen weist".

Ozean

Was beide Werke im ganzen getrennt zeigen, hat das dritte Werk „Ozean" vereint: diesseitiges Geschehnis und mythisches Gesicht, Überfülle des Einzelnen und zusammenreißendes Pathos. Von der Ausfahrt der Goeben und Breslau aus Messina bis zur großen Schlacht am Skagerrak (die fast bis zum Zerrbild gesteigert alle Eigentümlichkeiten Wincklerscher Kunst aufweist) kündet dieser Meergesang des deutschen Volkes von allem, was der Seekrieg war und brachte, schenkte an Taten der Hingabe Vieler und Einzelner. Dazwischen aber geistern Gesichte wie in dem „letzten Wort", das nicht nur zufällig Lissauer gewidmet ist:

Da, gepanzert im Gottvertrauen, Luther! Das Machthaupt zornhell,
Breit ragend schritt er übers brausende Meer, not-geschwind.
Hoch wölbte sein Mantel sich über ihm im Wind.
Er wuchs. Steil gerichtet riß er von der Bibel die Eisenschnalle!
England, ich ruf' dich! Wicliff! Calvin! Cromwell!
Ich ruf' zum Konzil! Ich foder' euch, Reisige Gottes, alle
Zu Ausspruch, Rechtspruch, Welt-Schiedgericht anzusagen,
Laßt uns im geistigen Streit den Kampf austragen!

Finster, hager, langbärtig erschien
Calvin.

Johannes! rief Luther, wofür kämpft ihr? Sagt!
Dumpf sprach es aus dem hagern Leib: „Um Weltmacht."
Hie dein Volk, rief Luther, weltgroß, hochmütig, satt-träge,
Hie mein Volk, tatkühn, aufringend, welt-berannt —

Josef Winckler

Freund, so sorgsam überlegt kein Bildner sich die Schläge
Wie Er, der Meister aller Form — sieh an mein Vaterland!
„Ich glaub an Vorbestimmung ..."
O Sonne aller Kreatur —
Auserwählung ist Liebe — ihr aber seid der Haß, das Joch, die Schur.
„Über den Dingen, unabänderlich, herrscherlich thront
Das Gesetz! Was ist die Schwachheit, die in dir wohnt?"
In dir, in den Weltdingen, ruht Gottsinn! Darum heb dein Gesicht —
So ward uns Arbeit Gottdienst, Selbstverantwortung, Pflicht!
„Ich unterwerf alles der Tafel, drauf ein Wort: ‚Ethos' flammt —
Wie ich einst die Schuld zu Folter und Scheiter verdammt!"
So ward eure Gerechtigkeit Selbstgerechtigkeit, Lüge, Gier zur Macht,
Weltrichtertum, Pest der Moral, die all dies Elend herauf gebracht!

Und sie standen, rufend übers Meer, beschwörend, abwehrend, Hand vor Hand
Flach wider einander und stritten, ihr Wort fuhr durch die Wolkenwand.

Dort greuelt wie ein dunkles Tier die Masse; ungeheuer steinern des Gesicht,
Rief Luther — hier, vereinsamt, ringt der Geist, zehrend von innerem Licht:
Wohlan — die Flamme spricht!

Calvins Stimme brach wie aus hohlem Grab:
„Wohlan — der Scheiterhaufen brennt!" — Luther wandte hoch sich ab;
Sieh, alle Sternenbilder jagten durch sein Gesicht wie frohe Seherschaft,
Sein Tritt bewegte das Meer, um ihn türmte Triumph leuchtende Kraft.

Nachkriegsdichtungen

Des deutschen Volkes Meergesang hatte mit einem Gebet geschlossen: „Mög uns allen Heimat winken, / Wenn ins Bodenlos wir sinken, / Wenn die letzte Flut uns holt, / Daß uns Gottes Ufer blinken / Und zu ihm der Anker rollt." Als 1922 nach fünf Jahren Schweigens der dem Dichter der „Sintflut", Albert Talhoff, gewidmete „Irrgarten Gottes" erscheint, da ist diese Hoffnung zerschlagen: ohne Anker ist er heimatlos ins Bodenlose gesunken. Wieder ist Josef Winckler wie früher Deuter der Zeit. Zweimal war er, zweimal Prediger von Tat und Pflicht, Stimme der Gegenwart gewesen, Stimme des arbeitenden Volkes im Frieden, des brennenden im Kriege. Jetzt stellt er den Gedichten von der Eintracht der Gefühle die Gedichte von ihrer Zwietracht gegenüber, den Gesängen vom aufrechten zielstarken Menschen die vom haltlos betrogenen, sich selbst betrügenden, den pathetischen Hymnen von einer sinnvollen Ordnungswelt geistverklärter Kräfte das sinnlose Triebspiel unfaßbarer Gewalten, „die Komödie des Chaos", wie der Untertitel des Werkes heißt. Wieder stellt er fest: diesmal den Zusammenbruch. „In nackter Furchtbarkeit" holt er aus dem „orgelnden Schlund der Zeit" der Erde Bild herauf, die „Maske reißend" von dem „grausen Tier", schonungslosen Gerichtstag haltend zunächst mit sich, der er war „selbstvergötzten Menschentums faulige Scherbe":

Irrgarten Gottes

Es riß mich immer an die kühnsten Geister
Wie Sturmwind hin, ich sündigte, sühnte, rang,
Berauscht vom Genius, von Zweifeln zerschlagen,
Gesegnet mit Stammeln, gestraft mit Gesang,
Zu Lastern wie zu Gnaden gleich geboren,
Maßlos immer aus mir, zu mir selbst entrückt,
In Welt verkommen wie in Gott verloren,
In Gott verworfen so in Welt beglückt.

Während ihr im bunten Lebensringe
Des Daseins Stärke zu Besitz nahmt ohne Wahl,
Traf, Phantasie, mich deine Schwinge
Und hing ich abseits und durchbraust von Schöpferqual
Einsam, dionysisch, blind zu ewigen Geburten.
Glühe voller, kreißendes Gebärerhirn,
Tierisch, kindlich, zersprengt aus allen züchtigen Gurten — — —
Schöpfungsschrecken schlägt mir in die Stirn:
Erdgeist! Erdgeist! Erdgeist!
Erscheine!
Entrück' das Zeitbedingte klarer ins Allgemeine,
Daß es mit Kosmoszungen wie mit Kotgebärden spricht,
Unerschütterlich grausam Wahrheit bricht ans Licht
Aus spiegelnden Gesichtern als — dein — und — mein Gesicht!

Und nun reißt Winckler in den Strudel von über fünfzig Gesichten, die hin und her zerren zwischen Ja und Nein, Rast und Unrast, Himmel und Hölle, die gegen die Erde und den Himmel anstürmen mit der Frage nach ihrem Sinn, die verkrampft und stammelnd immer schreien: Enthüllt euch!, und die immer wieder in den quirlenden Nebel des Nichts zurücksinken: uferlos, bodenlos, hoffnungslos; eins nur ist sicher: diese Welt ist Qual, gequält selbst ihr Gott, der in maßloser Besessenheit selbst zerrissen nach Erlösung in immer neuem Schaffen und Zerstören schreit. — In die Weltheiterkeit des Olympos tritt Christus am Abend vor seiner Passion; aber die Olympischen wollen wie die Vielen nicht erlöst sein. Von Prometheus, dem leidend zweifelnden Erlöser, erfährt Christus, der leidend Gläubige, daß die Menschheit nie erlöst werden kann. Dem Apostel Ludger trotzt Wieland der Schmied sein Schwertevangelium des Krieges und Hasses ins Gesicht; „Tod verdient, wer eines Menschen Blut vergießt, / Bruderblut — und war es ein Barbar; / Tod, verdient, Tod! dreifach Tod, wer Sieger ist, / Weil er, der Stärkste, doch zu schwach der Liebe war.", so schließt das Gegengesicht aus Ägypten. Immer steht neben dem Jenseitsgläubigen oder -gierigen ihn verlachend ein Jenseitszweifler, gepeinigt aber beide, beide leidend, wie Pan vor dem heiligen Chrysostomos, der Satan vor dem Engel, Mephisto vor Faust. Immer erwächst aus Glück Leid oder Fluch wie aus dem Vaterglück König Sivas und seiner tausend Kinder. Oder Leid ist Glück und Glück ist Leid: wo ist der Sinn?

Glückliche Niobe, du bist Stein und kannst nicht weinen,
Bist versintert zur Säule wie Loots Weibs vor Schreck und Peinen,
„Glückliche Niobe, der ein Schrei fror im harten Gaumen
Und also gekrümmt in Starrung blieb mit Zeh und Daumen.
Glückliche Niobe, wie Daphne verwandelt, ich schlag' los
Aus deiner Brust das Herz in meinen Schoß."
Da bröckelten die Lippen und es fiel wie Staub ein Wort:
Glückliche Maria, Du kannst weinen dein Leid fort,
Glückliche Maria, Klage löst dir die bebürdete Brust,
Daß du ins Feld rennen, rennen, dich ausrennen mußt.
Glückliche Maria, du umarmest das Kreuz, den Leichnam, deinen Freund
Johannes und kannst küssen selbst deinen Feind!
„Glückliche Niobe, du hattest vierzehn Kinder wie keine schön,
Ihre Stimmen schwebten um dein Haupt wie Engelgetön."
Glückliche Maria, daß du nur einmal geboren hast
Und lag nicht als Knäblein Gott an deinen Brüsten zu Gast?

„Glückliche Niobe, du warst ganz mensch-liebesblind einmal —
Ich aber kannte nichts wie Gott, befruchtet von wesenlos zündendem Geisterstrahl!"
Glückliche Maria, daß du nicht das Glück der Liebe gekannt!
„Glückliche Niobe, daß du in Glück der Liebe gebrannt!"

Was ist der Mensch? Diese Ungestalt? Der sie vom Aussatz befreite, ihre Krankheit auf sich nahm, den speien sie an; den Dichter hören sie, aber keiner folgt ihm nach; auch die Liebe, die noch in den „Eisernen Sonetten" den Menschen verklärt, der hier doch schon einmal das Hirntier, das göttliche Scheusal, heißt, wird ihres verschönenden Schleiers entkleidet. Und Stück für Stück fällt von dem, was der Dichter der „Eisernen Sonette" gepriesen. Was hat dies Geschlecht aus der Arbeit gemacht? Einen Aberwitz und eine Folter, eine Hölle, so daß der bisher Unseligste von Allen, der heimatlose, friedelose, liebelose Ahasver jauchzen kann: „Ich bin nicht der Unseligste mehr — — ich bin erlöst!" Zeitbekenntnisse, Aufrufe folgen auf diese Vision. Zurück zur uralt asiatischen Mutter lockt Asien ihr schönstes Lieblingstöchterchen Europa „aus der Müdigkeit der Fäulnis-Reife in neue Kindheit". Dort geht der Dichter Gorki helfend von Bett zu Bett. Und bei uns?! Worte, Worte, keine Taten! Und er ruft die Dichter der Zeit:

Franz Werfel! Anton Wildgans! Leonhard Frank! wie ihr auch alle heißt,
Junge Dichter! was überwältigt euch nicht vergewaltigender Opfergeist?
Glaubt ihr, pfingsthäuptig, was ihr kündet,
In chiliastisch größerer Schwörung verbündet?
Aus dem Taifun der Welt aufjubelnd, von brausendem Heiland entzündet?
Und doch ist unter euch kein Luka? kein Vinzenz Paul? keine heilige Elisabeth?
So geht!
Schön tönende Worte lindern nicht mehr diese Not!
Mythos-Beispiel, Trost der Tat tut not!
Denn höher als ihr steht der geringste geschorene Ordens-Knecht, der riesenhaft dienend,
tausendmal sich neigend
In kalter Vigilie Gott vollendet, Paradiese auf Kranken-Höllen niederschweigend.
Ich forder' Einstehn! Helferschaft! Probe! ich forder' Attribut! Mut
Aufrührerischer Selbsterneuerung! Mission nur ist's, die heut noch Wunder tut!
Falschmünzer der Liebe! Mode-Büßer! Wohlgebettete! Ihr seid
Die faulen Bläser dieser faulen Zeit!

Hinein drum — sei's nur ein Jahr! — ihr Dichter, Künstler, Priester, Studenten, Philosophen, Politiker, ihr Geistigen alle hinein ins Bergwerk! Da „alle Kultur, alle Philosophie, alle Religion verstank in Massenmord", ergreif das ganze Volk ein „zehnjährig tempelhaft Wandlungsschweigen": „Denn nur wer sich ganz hingibt, bleibt. / Denn nur wer schweigt, treibt." — Einmal scheint es, als hätte der Dichter von früher und jetzt die Lösung für seine schmerzliche Gefühlszerrissenheit gefunden. In Persien antwortet der Mulla, der früher kriegsbegeistert gesungen, jetzt aber ein Menschheitslied singt, den Jüngern mit einer Geschichte aus alter Zeit: Kampfzeit und Friedenszeit haben andere Losungen. „Der Kampf ist aus; was werden wir jetzt für eine Losung finden? Wir alle können nichts, als von Zeit zu Zeit eine neue Losung finden. Aber kommt der Tag: immer wieder Mitstreiter sein, vom Schicksal begeistert sein, von Not empört zu frohem Mut, geflügelter Löwe sein und die eigenen Brüder nicht verlassen." Aber auch dieser Trost wirkt nicht nach: in der großen Bekenntnisszene muß der Dichter, Kröte Gottes, sich unter seine Schmach verstecken; der Sitz der Gnade, wo seine Fürbitten thronen sollten, ist leer; mit Larven und Geschmeiß,

„Unholden, gepeitscht aus eignem Blut" liegt er zu Tisch, „Mutter-los, Bruder-los, Abscheu-umzuckt". Ruhlos treibt er im Kampf mit irdischen und himmlischen Gewalten weiter. Nach dem Sinn jagt er, nach Gott jagt er. Aber wie sein Nimrod in einem mit erstaunlicher Fülle exotischer Einzelzüge vollgepreßten Gesicht auf seinen ruhelosen Zügen durch alle Welt nur ein Sinnloses erkennt, so der Dichter auch keinen ewigen Maßstab, keinen Gott. St. Meinhold schaut nach seinem Tode die ungeheure Prozession alles Werdenden vom Einzeller bis zum Menschen: aber keines gibt Antwort auf die Frage: Wo ist Gott? Ist nicht Trug und Schein das Himmlische? Der da bat, die Musik der Sterne zu hören, erlebt auch unter Sternen nur „Chaoswutgebrüll, voll Urgebären". Einige von Spitteler vielleicht unbewußt (auch im Rhythmus) beeinflußte Gesichte zeigen die Weltuhr („Die Weltuhr ruckt. Das große Pendel schwingt und fliegt. Wer drinnen im Gehäuse horcht — man weiß es nicht, man weiß es nicht), das Weltrad (Der Teufel dreht das große Karussell), das Haus, in dem das Tränenmeer des Lebens gesammelt wird, um den am Tage der Vergeltung darin zu ersäufen, „der d a s erschuf!" (Man erinnert sich an die Episode vom Weltenklagebuch bei Spitteler, an den sich hier sogar wörtlich Anklänge finden: „Zögernd betraten sie ein lärmerfülltes Haus" — so Spitteler; „zaudernd traten sie in ein grundbebend Haus" — so Winckler.) Zwei verzweifelte Gesichte führen am Ende auf die Erde und in die europäische Gegenwart zurück: Der auf apokalyptischem Wagen herniedergefahrene Antichrist darf wiehernd heimfahren: an diesem Christentum ist nichts mehr zu zerstören. Warum rief der Statthalter Gottes, fragt das letzte Gesicht, warum rief der Papst, den ein Gedicht aus Wincklers erstem Kriegsbuch doch ringend und betend um das Reich der Liebe gezeigt hatte, nicht die Macht der Idee auf gegen die Gewalt, verfluchte, wer die Waffen erhob? Nun blüht die Verhärtung des Herzens, der Totschlag, die Hölle. Und der Dichter packt den sein Gesicht in zitternden Händen Bergenden und wirft ihn aus dem Vatikan hinaus. „Alle Lichter löschen. Sturm tönt." In einer „metaphysischen Burleske als Epilog", die dem Leser das Äußerste zumutet, wird dann von dem Zeitgott Saturn die Erde vergeblich versteigert, bis daß Momus, der Gott des Spottes, sie ersteht und mit der zynischsten aller Gebärden (Dreck zu Dreck!) sie austilgt.

Das Werk vom Zwiespalt der Gefühle, das schon als dauernde Zeitkunde eine ausführlichere Betrachtung forderte, hinterläßt selbst zwiespältige Gefühle. Hier ein Ausdruck des Erstarkens einer Dichterkraft, ein steiler Aufstieg der Phantasie; daneben rein menschlich ein Niederbruch. Winckler bricht zusammen wie jeder, der heute die Begriffe Genuß und Glück überhaupt in sein Weltbild als Lebensbedingungen einstellt; erst jenseits solcher Forderungen bekommt d i e s Leben überhaupt einen Sinn. Aber daß Winckler aus Wahrhaftigkeit seinen Zusammenbruch bekannte, das war sittliche Tat und der Anfang der Erlösung. Er kommt ihr mit den folgenden Werken näher.

Wie kann ein Mensch, der zu dem „Irrgarten Gottes" das burleske Schlußgedicht geschrieben, das Leben noch ertragen? Wer so fragt, kennt nicht das Wesen des Künstlers, für den manche Erkenntnis, mit Thomas Mann zu reden, nur tragbar ist durch die „Vergnügungen des Ausdrucks", für den außerdem jedes Werk Befreiung und Entlastung ist. Für Winckler war es zunächst nur eine vorübergehende. Denn die quälenden Fragen und Gegenfragen, von denen der „Irrgarten Gottes" fast birst, durchzucken auch die Werke der nächsten Jahre. Ja nur das Erlebnis des Zusammenbruchs macht meinem Gefühl nach sogar das

Josef Winckler

Der tolle Bomberg

Werk möglich, das, scheinbar ganz fremd unter den anderen stehend, Wincklers Namen in die breite Masse trug, „Der tolle Bomberg" (1923). Es scheint das Werk eines volkstümlichen Erzählers, der aus dem Volksgut nimmt, hier allerlei Geschichten verwertet, die man sich von dem tollen Münsterländer Baron erzählte, der, ein Kind noch des 19. Jahrhunderts, zu seinen Lebzeiten schon zu einer legendenhaften Gestalt, zum heimischen Eulenspiegel, geworden war. Aber ich glaube, erst nach den im „Irrgarten" niedergelegten Erfahrungen drängte sich ihm die Gestalt des tollen Zechers auf, der durch saftigen Witz alles entlarvt, was nur ideal scheint, in Wirklichkeit hinter aufblusterndem Getue Niedrigkeit oder Nichtigkeit versteckt: eine Gestalt, die erst auf dem Hintergrunde der anderen Werke Wincklers eine bedeutsame Sinnbildlichkeit enthüllt, die viele Leser nicht ahnen können. Winckler befreit sich und seine Leser nach der ekelerregenden Schlußburleske des „Irrgartens" durch ein unendliches Gelächter.

Chiliastischer Pilgerzug

Offensichtlicher sind die Beziehungen des „Chiliastischen Pilgerzuges" (1922), der „Trilogie der Zeit" (1924) und des „Rufs des Rheins" (1924) zu dem „Irrgarten Gottes". Namentlich „Der chiliastische Pilgerzug" wirkt wie sein Gegenstück oder seine Fortsetzung in Prosa. Diese „Sendung eines Menschheitsapostels" — so lautet der Untertitel — sucht von der Sinnlosigkeit aller der Versuche zu überzeugen, die nach dem Weltkriegsleid ins Weltparadiesglück locken. Winckler erfindet eine unerhört phantastische Fabel von einem unglaublich reichen, unglaublich gütigen indischen König, der eine Völkerwanderung aller Beladenen nach dem ewigen Glücke anführt. Was auf der ganzen Erde arm, krank, unzulänglich ist, stößt zu ihm; aber kein Propheten- und Heilandswille kann verhindern, daß die armen bresthaften Krüppel immer mehr vertieren. Nach vergeblichen Zügen nach Osten und Süden soll der Westen, der alle Hilfsmittel der Welt in Fülle vollendet hat, soll das christliche Europa mit seiner Liebe alle erlösen. Aber die weiße Menschheit, längst verkommen in Selbstsucht, Raff- und Goldgier, enthüllt ihre ganze innere Heuchelei, Verlogenheit und Gemeinheit: in ihrem Irrsinn wertet sie diesen Zug der Elenden und Beladenen nur nach der Möglichkeit seiner Verwertung zum Geldverdienen. Alle Wege sind erschöpft; nur der nach dem Norden ist geblieben. Dorthin treibt der König seine Abermillionen, und in über 12 Jahre langen Zügen um den Nordpol lesen die Naturgewalten des Eises die Eltern der Kommenden aus, bis sie, hundertfach gesiebt und gereinigt, heim verlangen, nach Siedlung und Arbeit, und im Innern Asiens, der Wiege der Menschheit, die Paradiesesstadt der Gleichheit und Freiheit gründen. Aber der Ausgang zeigt den alten König als den Elendesten der Elenden, die Hand zum Fluche erhoben gegen die Paradiesesstadt, in der die alte Gier und Gemeinheit der Menschen wieder tobt, bis der Gott Siva, der lachend die Welt zertanzt, der Gott, der das Gute und Böse der Welt in sich birgt, ihn belehrt, daß es als letzter Sinn der Weisheit besser ist, mit dem Weltgelächter des tanzenden Überwinders ohne Bitterkeit über das Stäubchen Erde zu triumphieren als sie „in Apokalypsen gigantischer Strafgerichte und Schrecken zu verfluchen".

Trilogie der Zeit

Den „Chiliastischen Pilgerzug", diese Satire auf „Kommunismus, Pazifismus, Weltbrudertum, Weltheilung von Krankheit und Armut", ergänzt die „Trilogie der Zeit", die Satire auf den Materialismus. Sie gipfelt in dem Schreckgesicht „Die Mechanisierung", dem Gesicht von der Erfindung des „physiologischen Menschen", der, nur Arbeitswesen, nur Hand oder Fuß für gewisse Verrichtungen, in bestimmten Einheitstypen hergestellt, zu bestimmten Preisen ge-

Nach einer Radierung
von
F. M. Jansen
zu
Josef Winckler
Der
chiliastische Pilgerzug
(4. Buch
Der hohe Disput).

Deutsche
Verlagsanstalt,
Stuttgart.

Josef Winckler handelt, seelenloses Maschinenfutter, das eingestampft wird, wenn seine Arbeitskraft verbraucht ist, die Mechanisierung der Welt vollendet, den Raubsinn und die Genußsucht der Welt ins Abenteuerliche steigert, bis über dem irrsinnigen Versuch, den Automaten Seele zu geben, die beleidigte Natur das Unwesen der Weltmechanisierung mit lässiger Hand lächelnd umwirft, „wie ein kurzes, groteskes Intermezzo in der urewigen Tragödie der Menschheit. Die Zeit des hemmungslosesten Materialismus war an sich selber zuschanden geworden".

Titelholzschnitt von **W. Geißler.**
Der Greifenverlag zu Rudolstadt in Thüringen.

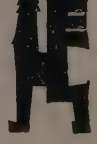
Ruf des Rheins

Aber alle diese Werke lassen gegenüber dem „Irrgarten Gottes" doch die Möglichkeit zu leben. Der König des „Chiliastischen Pilgerzuges" ist „vorgedrungen bis in die Gipfelerkenntnis: Einheit von Weisheit und Leben. Wo durch Leid zur Güte ganz ausgereiftes Weltgefühl, wo die voll widertönende Seele Zeugnis der Erde wird: Alles ist gut! Oder wo in jener gleich tiefen Offenbarung durch Leid gereift zur Verachtung die leer widertönende Seele Zeugnis der Erde wird: Alles ist nichts!" Der Schluß der „Trilogie der Zeit" entläßt mit den Worten: „Schien nun erst jener tausendjährige Sehnsuchtstraum einer wahren Völkergemeinschaft heraufzudämmern...?" Und gar „Der Ruf des Rheins", eine epische Rückschau und Spiegelung alles an den Rhein gebannten, aus ihm aufgestiegenen wirklichen, sagen- oder mythenhaften Geschehens, sucht eine Brücke zwischen der Welt der Gegenwart und der seiner „Eisernen Sonette", schließt mit dieser hoffnungsvollen Vision:

Vater Kronos, achselt die Sense und geht zur Ruh,
Der neue Zeitgott schon bindet die Flügelschuh!
Durch Wirrsal und Aufruhr, geläutert aus Pein,
Führt er die Menschheit zu höherm Verein,
Der von allen geahnt, von den Besten ersehnt — —
Schon halt ich die Hand an die Harfe gelehnt!

Freilich: das Buch ist zum großen Teile vor dem Kriege geschrieben. Aber hätte es Winckler jetzt veröffentlicht, wenn er sich nicht zu seinem zukunftsfrohen Tone bekennen könnte!

Verlagszeichen des Greifenverlags zu Rudolstadt i. Thür.



Gezeichnet v. **W. Geißler**

3. Jakob Kneip

Gott der Völker! Was ist dieser Schrecken Sinn?
Was flammt dein Haupt mit einmal über der Welt?
Jakob Kneip. Aus: „Ein deutsches Testament"

Der Idylliker unter den Werkleuten auf Haus Nyland

Man erhält von den Werkleuten auf Nyland eine einseitige Vorstellung, vertieft man sich nur in die Werke Winclers, Vershofens oder in das ihr Verhältnis zur Technik tief begründende Werk Eberhard Zschimmers „Philosophie der Technik"; sie sind Logik, Tat und Sturm, der dritte Gründer, Jakob Kneip, ist Stille und Mystik. Was auch in Winckler an Idylle lebt und in manchem abseitigen, beruhigt-heimlichen Gegengesicht selbst des „Irrgartens Gottes" dort sich als Sehnsucht löst, das ist lang schon in der menschlichen und künstlerischen Liebe zu dem einsamen Werkgefährten Ereignis. Jakob Kneip, ein Bauernsohn aus einem Hunsrückdorfe, findet später als seine Freunde seine eigene Weise. Im Sammelbande der Studenten „Wir Drei" sind seine menschlich gewinnenden, in Naturschönheiten sich verlierenden Verse doch die künstlerisch abhängigsten: aus der Heimat Goethes, Uhlands, Storms und Liliencrons klingen sie her. Aber schon die Gedichte in der „Quadriga" haben den eigenen Ton gefunden, der in ganzer Fülle dann in seiner ersten und einzigen Kriegsdichtung hymnisch braust. Schade, daß dies sein „Deutsches Testament", das die Kriegsgabe der Werkleute auf Haus Nyland „Das brennende Volk" 1916 einleitet, nicht mehr Widerhall fand! Inbrünstig bittet er den Gott der Völker: Sprich, warum flammt dein Haupt mit einmal über der Welt? Und sein Gebet wird erhört: Aus tobenden Schlachten rauscht Gott ihn an: Sprich du zum Volk, das des freudigen und inbrünstigen Wortes bedarf. Und er spricht: zunächst von sich:

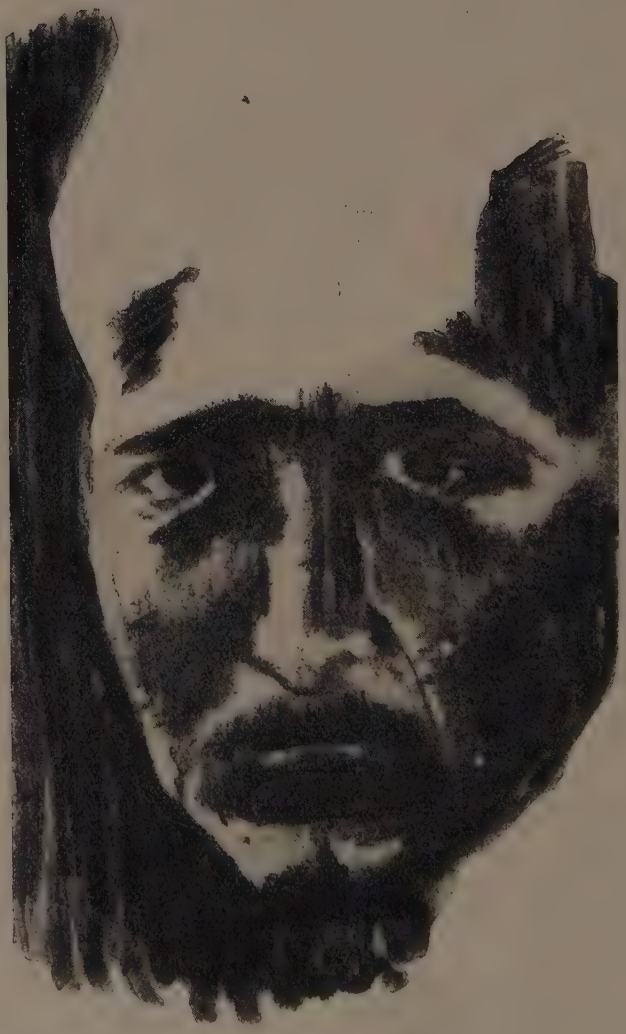
Ein deutsches Testament

Hier steh ich!
Ich bin nur eine Stimme im Völkergewirr; aber Wut und Donner will ich überschrein mit dieser Stimme, meines Volkes Stimme, das mich erschuf.
Mitten aus dem Menschenbrodem stieg ich auf; ich komme aus rauhem, ruhmlosem Land, wo Väter und Urväter die Scholle bauten. Waldbäche und Winde hab ich belauscht; jagte das Wild, hielt mit den Vögeln Zwiesprach, band Garben im Feld und ritt junge Füllen zur Tränke.
Dann stand ich unter berußtem Volk in Werften, Gruben und Lagerhallen; ich aß mit ihnen, ich litt mit ihnen, ich stritt mit ihnen um die Herrschaft der Welt, wenn der Wahltag kam.
Und unter Studenten saß ich am Rhein in der Sommernacht; und wir sprachen hoch und weise über die Dinge der Welt und die Rätsel des Alls. //
Und dann ging ich still eine kleine Strecke unter Weisen, Dichtern und heiligen Frauen; und ich wurde mit Andacht und Licht erfüllt; / und ich staunte, / staunte vor dem Menschengeist /
da sah ich meinen Gott ganz nahe.

Da reißt ihn das Gebot der Stunde, das neue Gesicht heraus aus träumender, rückschauender Betrachtung. Hymne an den Zorngott der rasenden Flamme, an die Brüder im Kriege wird sein Gedicht, heiliger Mordgesang vor der Schlacht, brünstige Bitte sich hinzugeben („Laßt uns verschwenden, verschwenden! Alles! Den Leib und die Seele; den Haß und die Glut, das Leben selber ans neue Leben ... Alle, wir Alle ein blutbrandendes Meer.") und dazwischen ein kopfschüttelndes Staunen vor der Aufgabe und dem, der sie erfüllt, dem Menschen. Was ist er?

Jakob Kneip

„Es trieb mich in fernes Land und in ferne Zeit:
Im Duft alter Sagen unter Ägyptern, Indern, Assyriern, unter dem Volke Jahves suchte meine Seele Ruh.
Noch klingt es mir nach wie verlorenes Menschengemurmel aus Fabelstädten, Palästen und Tempeln;
aus Kämpfen, Schrecken und Feldgeschrei:
Was ist der Mensch?
Aller Tiere wachstes, schrecklichstes, herrlichstes, listigstes, klügstes von Anbeginn.
Zum Bösen, / zum Guten, voll Gewalt und Drang.
Seit wir ihn kennen, muß er am meisten sich schützen vor seinem Menschenbruder;



Jakob Kneip

Nach einer Kreidezeichnung aus dem Besitze von Dr. Heinrich Saedler. Vorher schon veröffentlicht in dem Kneip-Bändchen der „Auswahl aus neuerer Dichtung und Kunst" (Führer-Verlag München-Gladbach).

muß sich mit Mauern umschließen, Turm und Wall sich erbauen, seine Städte beschirmen, seine Grenzen schützen, sich Mordwerk schaffen // und dürstet nach Blut.

Und er sinnt und sucht mit Tücke und Trug: Wie überwind ich den Andern? Wie raub ich sein Weib? Wie plündr' ich sein Haus?

Gibt es ein Tier, gleich dem Menschentier?

Listigste, grausamste, schrecklichste Bestie /

Und doch:

Leidet mit dem Leidenden, weint mit dem Weinenden, hungert mit den Hungernden, gibt Leib und Blut für ein fremdes Leben und sucht nicht Dank!

Das ist der Mensch: der rätselhafte, träumerische, unruhvolle, himmlische, ekelhafte:

Gott schuf ihn in Grimm und Herrlichkeit!

Alles Guten Bestes, alles Bösen Böseftes; /

Teufel und Gott!

Das ist der Mensch!

Wird nicht der Haß der Zukunft den treffen, der heute Blut des Menschenbruders vergießt? Sei's: was ist ein Leben, mein Leben! Geist herrsche, Du Geist meines Volkes! Geist der Pflicht! Und Du einzelner, wer du auch seist, sei nichts als Volk!"

Reiner aber als aus seinem Kriegsbekenntnis spricht Kneip aus seinen stilleren Büchern: aus dem „Bekenntnis", aus „Barmherzigkeit", aus dem „lebendigen Gotte". Da redet er seiner Natur gemäß von sich zu einer kleinen Gemeinde. „Bekenntnis" heißt fast schon kennzeichnend das erste rein lyrische Buch (1917). Da erschließt sich eine träumende Seele, die naturverschwistert die stillen Heimlichkeiten ihres Hunsrückdörfchens im Mittag- und Abendschweigen und bei Regenruhe festhält. Ein Bauernbursch gibt Stufen aus der üblichen Geschichte der Bewußtseinswerdung eines Knaben und Jünglings. Die Großstadt schlingt ihn ein; aber auch in ihr bleibt er Idylliker. Er verliert den Gott seiner Kindheit und erkämpft sich einen neuen. Die Heimat verkennt ihn und nimmt dann doch den Heimgekehrten wieder auf. Und er ist am Ende, wo er am Anfang war, in Stille und Dorf, aber beruhigt, bewußt, ein Gefestigter, den die Fragen an das Unerforschliche nun nicht mehr peinigen, seitdem er die scharfe Grenzlinie zwischen dem Dort und Hier gezogen: „Ich bin der Mensch, / Du bist die Macht! / O Unergründliches."

Bekenntnis

Franz M. Jansen, Holzschnitt zu der Dichtung von Jakob Kneip „Barmherzigkeit". Volksvereinsverlag in M.-Gladbach.

Der lebendige Gott

Welch festen Grund diese erkämpfte Verschmelzung des alten Glaubens mit der neuen Erkenntnis, welche Spannweite aber auch des Empfindens, welche Möglichkeit der dichterischen Erschließung der Welt ihm das neue Lebens-Grundgefühl gab, zeigt besonders Kneips schönstes und umfangreichstes Werk „Der lebendige Gott" (1919). Dies Buch der „Erscheinungen, Wallfahrten und Wunder" ist eine künstlerische Entschleierung der dichterischen Herzensgeheimnisse der katholischen Kirche, deren Kultformen, als scheue Urerlebnisse des Knaben dem Dichter ein Leben lang heilig und treu, Kneip, der natur- und gottselige, zu einem Diesseits-Jenseits verklärt. Hier ist die Erscheinung des Jenseitigen im Irdischen, das Wunder, etwas ganz Natürliches, dessen Verkündigung wir hingegeben lauschen. Gewiß: dieser Dichter erzählt oft zu breit, er kennt keinen Aufbau, er reiht nur nach der zeitlichen Folge aneinander; aber wer denkt über der Freude an der Fülle kleiner Züge, die nicht nur — wie meist — der Welt des Dörflich-Idyllischen, sondern auch des Heroischen entstammen, an solche Einwände: Was gefangen nimmt, ist dieser Mensch, dieser deutsche Christ, der von dem Menschlich-Bezwingenden kündet, das sein Glaube auch über Andersdenkende gewinnt, der das religiöse Erlebnis verankert im Allgemein-Menschlichen — für den Dogmatiker sehr gewagte, fast unheilige Gesichte dabei verkündend — und im Deutsch-Heimisch-Besonderen, der es wagt, sein Christentum mit germanisch-heidnischen Zügen an die Scholle zu binden, über die Gott auch einmal als ein fast wilder Jäger wandeln mag, nicht nur wie in folgender Sonntagsidylle als Patriarch:

Hoch am Himmelsrand,
Fern am End der Welt
Reift im Sonnenbrand
Ein Haberfeld.
Rechts ein Wiesenhang — links ein Birkenschlag!
Schimmernd läuft ein Pfad den Berg hinan.
Hell, im Engelshauf
Sah ich Ihn dort gehn
Durch die Saat am Sonntagnachmittag,
Sah die Flockenwölkchen aus dem Blau
Um Ihn auf die heiße Erde wehn.
Manchmal blieb Er stehn,
Hob das Haupt und strich sich durch den Bart,
Und der wilde Schwarm — nach Kinderart,
Tollte ab vom Feldweg in die Au.
Plötzlich pfiff Er, rief sie zu sich her,
Hob die Kleinsten hoch und zeigte ihnen:
Von der Sonntagssonne überschienen:
Seine schöne feierliche Welt:
Dort, den dicken Kirchturm von Sankt Quent,
Wo die Glocken just zur Vesper laden,
— Und fernüber in den gelben Saaten,
Hingesät von Himmels-End zu End:
All die Dörfer sein nennt er mit Namen,
All die Wälder, die das Land umrahmen —
Alle kennt er!
Ruft die flinken Wiesenbäche an,
Die tief unten gehn im Sonnenstrahl,
Zeigt das Münster von Sankt Florian.
Und das Schloß am Berge: hell und prall.

Aber wie die Orgel von Sankt Quent
Wogt zu ihm herauf,
Trägt zu ihm heran
Das Magnificat:
Horcht er auf —
Und hebt sich im Ornat,
Ruft die Engel zu sich an den Pfad,
Stimmet dann mit tiefer Gottesstimme,
Einen alten großen Hymnus an.
Und die Kleinen mit den Jubelstimmchen
Klingen mutighell in den Choral.

An dem Bischofstab
Steigt er drauf zutal
Bis zum Abendhorizont...

Und die Himmelskinder um ihn her
Pflücken Kornblum, Mohn und bunte Winden,
Woll'n der Mutter Gottes Sträuße binden,
Woll'n sie abends ihr ans Fenster bringen
Und im Mond ein Ave singen.

Da:
Eine Wolkenwand hob sie hinauf,
Und verschwunden ist der bunte Hauf!
Nur den Mantel Gottes siehst du wehn;
Bald wird dort die Sonne untergehn,
Und du wirst vor Licht geblendet stehn.

4. Karl Bröger

Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt,
bloß wir haben sie nie mit einem Namen genannt.
Als man uns rief, da zogen wir schweigend fort,
auf den Lippen nicht, aber im Herzen das Wort
Deutschland.

Karl Bröger: Bekenntnis.

Der Weltkrieg, Krieg der Masse, trug gleich in den ersten Wochen ein Bekenntnis der Masse durch ganz Deutschland; Bethmann Hollweg sprach es im Reichstag nach: „Herrlich zeigte es aber deine größte Gefahr, daß dein ärmster Sohn auch dein getreuester war. Denk es, o Deutschland." Der Dichter dieses Liedes, Karl Bröger (geb. 1886 in Nürnberg), ist von den sogenannten Arbeiterdichtern in Reichsdeutschland der älteste. Auch ihn machte wie Lersch, Barthel und den Deutschösterreicher Petzold nicht der Krieg erst zum Dichter; aber er gab wie den anderen seiner künstlerischen Sehnsucht freiere Schwingen. Ein Bändchen vor dem Kriege erschienener Gedichte „Die singende Stadt" wollen wohl der stadtgebundenen Masse soziales Zukunftslied sein, haften aber mit ihren überkommenen und übernommenen Rhythmen und mancher prosaischen Wendung noch zu zäh im Stofflichen. Das Büchlein, unreifer etwa als Lerschs erstes Buch, zeichnet Brögers Art. Er ist ein Zäher, Starrer, Kantiger, dessen zielstarkem Willen langsamer, aber stetig die sprachlichen Mittel gehorchen. Auch sein erstes

Vorkriegsdichtung

Kar Bröger Kriegsbücher

Kriegsbuch „Kamerad, als wir marschiert" zeigt neben reifem Eigenen (wie u. a. dem „Bekenntnis", dem „Tod von Arleux") noch manche klanglose Zeile, wo sachlicher Ernst noch die Ausdrucksform nüchterner Feststellung gefunden hat. Erst in den „Soldaten der Erde" hat Bröger für seine Welt seine eigenen Bilder und Rhythmen gefunden. Wie kraftvoll und doch beschwingt ist nun sein „Totentanz" von Quiéry-la-Motte! Liebe zur Erde predigt das mit dem bekannten Zarathustrawort eingeleitete Buch. „Erde, ich bin dein Kind!" schließt richtunggebend das Einleitungsgedicht: „Der Soldat an die Erde." Und die Gesichte steigern sich bis zu jenem schönsten von dem himmlischen Appell, in dem der junge Flieger die geballte, mit brauner Erde gefüllte Faust enthüllt:

Gott, Engel und Tod sind zauberisch gebannt,
starren und staunen nur immer auf die erdgefüllte Hand.
„Wann ich in meinem Flugzeug die schwankende Leiter der Luft erklommen,
immer hab' ich mir eine Handvoll von drunten heraufgenommen.
Wo nur Äther und Luft verräterisch mich umgaben,
preßt ich die Hand um die Erde, Gefühl des Lebens zu haben,
lenkte dann kindersicher des Flugzeugs rasenden Lauf,
war, als reichte die Erde mir eine Hand herauf...
Gestern, bei meinem Sturz in die himmlischen Gassen,
krampft ich die Faust, um nicht meine Erde zu lassen.
Euren herrlichen Himmel, er könnte zehntausendmal herrlicher sein,
tauscht ihr mir nicht um die Handvoll Erde ein.
Hier in hohler Fläche meiner gespreizten Hand
breitet sich endlos unvergeßliches Menschenland.
Rauschende Bäume an einem klaren Strom,
drinnen spiegeln sich Häuser, ein altersgrauer Dom...
Alles der Krume entkeimt, die meine Hand umschlossen hält...
Erde sind meine Gedanken, Erde ist meine Welt..."

Nachkriegswerke

Schon in den Kriegsbüchern ist weniger die Gewißheit der durch den Krieg geschaffenen Kameradschaft der Kämpfenden Pol der Dichtung, als die Sehnsucht nach einer neuen in dieser Zeitenwende reifenden Brudergemeinschaft aller Liebenden. Von ihr zeugt das beschwingte Nachkriegsbuch „Die Flamme". Der krank aus dem Kriege heimgekehrte Dichter hat sich mit dem „Mute zur Utopie" gefunden. Mit entschlossener „Abkehr vom Kriege" schreitet er in neues Menschenland: „Wir wollen der Erde neue Gewichte geben, / die Liebe aufrichten aus ihrem tiefsten Fall / und alle künden: Heilig der Mensch und dreimal heilig das Leben!" Bröger läßt die Freiheit sprechen; Psalmen der „Wandlung", der „Gemeinsamkeit", der „Erkennung" rauschen ihre Kunde vom Menschenbrudertum in freien Rhythmen, von dem Tage der Weihe, da „alle Menschen eine freie, neue Sterngenossenschaft". Und Bröger steigert seine Gesichte bis zu der in ihrem Strophenfalle an seinen Liebling Hebbel erinnernden Vision von Venus und dem Tode:

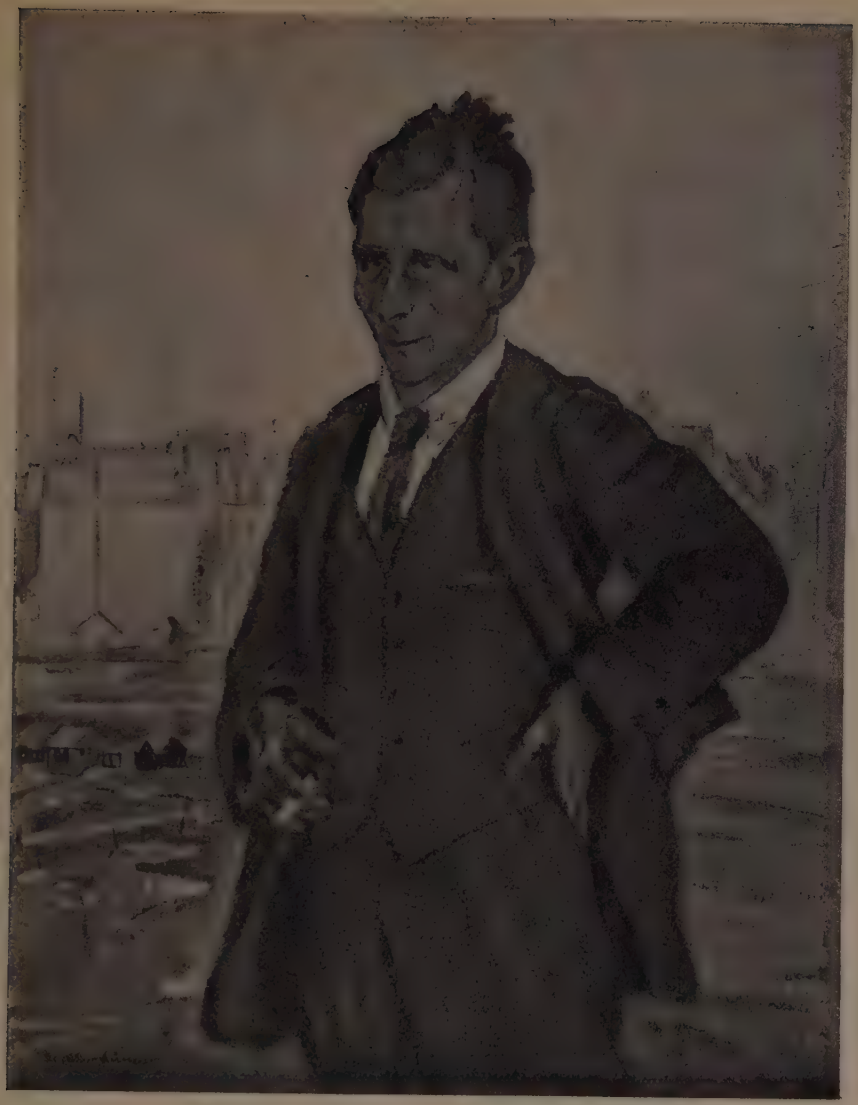
Die Flamme

An meinen Tisch zur Nacht
hab' ich die Freunde geladen,
die als tote Soldaten
schweben über der Schlacht.

Um der Lampe Schein
drängen sich liebe Schatten,
schließen gierig den matten
Schimmer des Lebens ein.

Auf dem Tisch ein Weib
reckt sich in zierlicher Schale.
Alle Liebesmale
Schmücken den marmornen Leib.

Einer hebt die Hand
Und wie aus einem Munde
lacht die blutleere Runde.
Hohl hallen Decke und Wand.



Karl Bröger

Nach dem Gemälde von **Hans Werthner** / Städtische Galerie in Nürnberg

Zeichnung von **Rudolf Schiestl** zu der Schmetterlings-Legende in „Die vierzehn Nothelfer" von **Karl Bröger**. Verlag von Fritz Heyder in Berlin-Zehlendorf.

Die bezügliche Textstelle lautet:

„Dumpf poltern zusammen die Bücher und Rollen,
gesprengt ist der graue, bleierne Ring.
Über die Haufen weg tanzen und tollen
Hieronymus und der Schmetterling."

Lachen schüttert das Haus,
sprudelt in heiligem Schauer,
spaltet Pfosten und Mauer,
schwingt sich zu Sternen hinaus.

Ruhig steht die Gestalt,
lockend die Hand an der Hüfte.
Über alle Grüfte
herrscht der Liebe Gewalt.

Und der tote Kreis
lacht sein brünstiges Lachen,
greift dem Tod in den Rachen.
Liebeskräfte erwachen,
tanzen toll und heiß.

Wieviel länger und tiefer der Atem Brögers geworden ist, zeigen dann die in die Lyrik eingeleiteten größeren dramatischen Schöpfungen, das Spiel von Schuld und Sieg „Kreuzabnahme", das Spiel mit Gott „Kanaan", das Oratorium in Worten „Der junge Baum". Aus der Sintflut der Zusammenbruchstage sucht Bröger die neuen Inseln herauszutreiben, auf dem Grunde eines Erdenglaubens, der alle Wege zum Geist durch das Fleisch gehen läßt. Gott als immer neu zu schaffende Weltmitte weit hinausstellt, eine neue frohe Menschheit, die mit dem „Bruder Baum" wie Werfel jubelt „Wir sind! Wir sind!", anzusiedeln. In welch eigenartigen Bildern und Gleichnissen diese Spiele sich ergehen, davon gibt vielleicht der Eingang des Oratoriums in Worten eine Vorstellung.

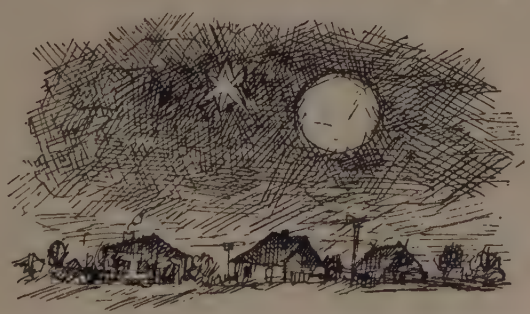
Faust bespricht die Flamme:

Tänzerin auf goldnen Füßen,
in dem purpurnen Gewand:
Laß dich grüßen
von dem Geist, der dich gesandt!

Schwebt aus dir die blaue Stille?
Schlägt aus dir das rote Hassen?
Feuer ist des Volkes Wille.
Weithin brennen schon die Gassen.

Hinter dir ein toller Reigen
wälzt sich über Markt und Messen.
Zauberin, du sollst dein Antlitz zeigen,
daß sie sich in Ehrfurcht neigen
und des blinden Wahns vergessen.

Die mit wutgeschwellter Lunge
in die Falten deines Mantels blasen,
die mit wirr entbundner Zunge
sich im Kreise drehn und rasen;
Keiner ist dein Herr und Meister!



Zeichnungen von **Erich Büttner** zu: Der Vierkindermann. Ein Sang von Sommer, Sonne und Söhnen. Von **Karl Bröger.**

Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf

Die auf das untere Bild bezügliche Textstelle lautet:

Mond steigt auf, uns zu beschütten,
weiß wie je und ehedem.
Über alle armen Hütten
glänzt der Stern von Bethlehem.

Karl Bröger

Freie Tochter freier Geister
wer um deine Sendung weiß,
bannt dich in den strengsten Kreis.

Flamme, deine Hände rühren
an die Herzen, daß sie wieder spüren:
Unser Blut brennt wie die Hölle heiß.

Glut, von langer Nacht bedeckt,
hat in dir sich züngelnd aufgereckt,
Tänzerin auf goldnen Füßen.

Für die lange Nacht zu büßen,
hat der Geist dich ausgesandt.
Daß entzündet und verbrannt
wir nach unsrem eignen Wesen streben,
mußt du um uns tanzen, um uns schweben.

Steig hinauf am schattenvollen
Himmel, daß er sich erhellt.
Laß aus deinen Händen rollen
neue Sonne einer neuen Welt.
Hüll' in reines Licht entsühnte Erde.
Geist der Höhe werde! Werde!

Man erkennt aus allem ein Evangelium, das seine Bekenner bei aller Bindung an Erde und Blut doch nicht blickscheu einengt, sondern ihnen freien Spielraum gibt zu Flügen in alle Reiche. Und Bröger nutzt diese Freiheit in den nächsten Jahren zu einem kleinen Spaziergang in das Kinderland („Der Vierkindermann. Ein Sang von Sommer, Sonne und Söhnen"), zu einem leichten Flug in das Legendenland, wo „Die vierzehn Nothelfer" seltsam herb, holzschnittmäßig kräftig erzählte Wunder erleben oder schaffen, und zu einem düstern Trauergang an die Wolga („Tod an der Wolga" 1923), wo ein Volk Hungers stirbt. Die reine Lyrik der letzten Jahre sammelt im Geiste der Flamme der Band „Unsre Straßen klingen" (1923) und sein Bekenntnisbuch zu deutscher Heimat „Deutschland. Ein lyrischer Gang in drei Kreisen" (1925).

Der Erzähler

Aber der Glaube an Karl Brögers Zukunft ist trotz manchem schönen Gedicht doch nicht an den Lyriker gebunden, sondern an den Erzähler, den Gestalter der Irrfahrt seiner eigenen Entwicklung. Im Kriege hatte er mit den Skizzen „Der unbekannte Soldat" namenlosem Heldentum ein Denkmal gesetzt;

Der Held im Schatten

jetzt gab er nach dem Kriege mit dem Roman „Der Held im Schatten" das proletarische Bekenntnis zum geistigen Leben. Im Proletarierviertel von Nürnberg, im Zwinger, wächst Ernst Löhner, der Held im Schatten, wir dürfen wohl annehmen Brögers anderes Ich, heran; aus Not und Dürftigkeit wächst sein Leben heraus: der Vater schleppt täglich elf Stunden Mörtel und Ziegelsteine, die Mutter knüpft Silberborten, auf dem Abfallhaufen spielt der Knabe. Ungeschminkt, herb, aber nicht ohne Humor ist die Darstellung. Nach vier Jahren Volksschule bringt ein Vikar den begabten Knaben in die Realschule. Er wird vierzehnjährig Kaufmannslehrling: die wirren Jahre beginnen. Eine Zeitlang ist der Held im Schatten nahe daran zu versinken; zweimal schließt das Gefängnis ihn ein. Aber er ringt sich als Handarbeiter hoch, beißt sich durch. Künstlerische Kräfte erwachen; dunkel spürt er, sein Beruf ist, die Welt zu fühlen, und der Handarbeiter sieht „Licht hinter Gittern". Im Asyl ringen sich nachts stoßweise Verse von der Seele

Rings umschattet mich die Dunkelheit.
Nacht auf allen Wegen, weit und breit!
Fiebernd sucht mein Aug den kleinsten Riß
in der Zelle dieser Finsternis.

Nirgends aber eine Fuge klafft
in den Mauern meiner dunklen Haft,
und der suchend irre Blick zerschellt,
wo er auf die schwarzen Wände fällt.

Wie in Stein gemauert rings umstarrt
mich der Raum, erdrückend schwer und hart,
daß mir der gepreßte Schrei entquoll:
Licht!... O Lichtes nur ein Auge voll!

Den Einzelgänger, der nur einen liebte, den Ernst Löhner von übermorgen, ergreift die soziale Klassenbewegung. Er arbeitet sich hoch, wird geistiger Führer, Theaterkritiker. Eine geliebte Frau erlöst sein Blut: schwer ringt er sich durch zu den Verpflichtungen der Gemeinschaft. Aber als er sie gefunden hat — Verse Hebbelscher Art zeugen von seinem Ringen zwischen dem Hang zur Einsamkeit und dem Drang zu der Gemeinschaft in Frau und Kind — da muß er sich trennen, steht er in Reih und Glied als Soldat mit allen, die den August 1914 innerlich erlebten. Soweit der erste Teil. Ein zweiter soll folgen.

„Der Held im Schatten" ist ein ungewöhnliches Werk, Achtung heischend als Kunstwerk — Brögers harte Sachlichkeit hat hier ihre Form gefunden — und als menschliches Zeugnis: ein seltenes Beispiel mutig wahrhaftiger Selbstschau, die sich lieber dunkler als lichter färbt. So ist das Werk mehr als eine Dichtung. Einen Monolog hat Bröger in einer Selbstanzeige einmal das Buch genannt.

„Ein Mensch geht durch eine Wüste. Nichts vor sich als einen fernen schwachen Schimmer von Licht, der eine Sonne verheißt. In den Weg treten ihm alle Gewalten des Lebens, mit ihm zu ringen. Er würgt sich mit allen ab, strauchelt, fällt, steht wieder auf, stößt und schiebt sich durch alle Sperren und reißt zuletzt eine Gasse zum Licht. Er läßt Fetzen in diesem Gewühl hängen und verwundet sich und die Menschen seiner Wahl und Neigung. Ein solcher Kampf ist kein Idyll. Er geht nach einer Form aus und kommt nicht von einer Form her. Es ist keine ästhetische, sondern zuerst eine ethische Angelegenheit. Darum ist dieses Buch nicht für Schönheit und Spiel, sondern für menschliche Würde und Ernst geschaffen. Es tanzt nicht, es stampft schwer und gelassen den bestimmten Weg. Seinem Schritt antwortet der Hall von Millionen gleichen Schritten, die heute für jedes Ohr hörbar geworden sind. Darin verläßt es die Grenzen des persönlichen Bekenntnisses und wird zum Bild eines Weltvorgangs."

Kann Bröger fremde Welt so gestalten wie hier die eigene, dann wird er Dauerndes schaffen.

Verlagszeichen von Fritz Heyder Verlag, Berlin-Zehlendorf

Gezeichnet von Rudolf Koch

5. Heinrich Lersch

Vaterland! und: Sieg! und: Tod!
Blut! und: Wunden! und: Soldaten!
Freunde! Brüder! Kameraden!
Heimat! Liebe! Gott! und: Not!"

Aus „Deutschland!"

Wie Brögers Leben ist auch das von Heinrich Lersch von Gefahren umwittert. Und auch hier: daß ein leidenschaftlich Ringender im Widerstreite der Triebe auf der schmerzvollen Wanderung zwischen Gefühlspolen sich verzehrt,

Heinrich Lersch gibt seiner Dichtung den vollen dunklen Klang. Man höre ihn selbst: Wie dunkelgetönt, von Blitzen umzuckt und Donnern umgrollt ist dies sein Selbstbildnis:

Selbstbildnis

Ich bin wie du, ein armer Knecht,
bin ein Prolet von Gottes Gnaden.
Mit allem, was da gut und schlecht
bin ich, ein Mensch, von Gott beladen.

Ein Kind noch, mich die Arbeit nahm
und preßte mich in ihre Arme.
Der Mutter Zucht, der Jugend Scham
verlor ich bald im Menschenschwarme.

Den Tag verschafft in Ruß und Rauch,
den Abend irr und wirr vertrunken —
die Straße rief mit Baum und Strauch —
ich spie den Herren an den Bauch,
bin dann, ein Vagabund, versunken.

Und wanderte von Land zu Land,
voll Haß und Not und gottverlassen.
Ich fühlte darin Gottes Hand,
und lernte sie in Inbrunst fassen,
daß sie mich aus dem Staube hob.
In Gott erwachte mir das Leben!
Nun muß ich alles ihm zum Lob
den Brüdern um mich wiedergeben.

Leben

Lersch hat diesem Selbstbildnis aus „Deutschland!“ später ein weiter ausgeführtes („Das ist es“, 1922) folgen lassen. Als Kind eines Kesselschmiedes in München-Gladbach 1889 geboren, der Schule und Werkstatt zum Trotz schon in harten Knabentagen ein einsamer Träumer, frühe mißtrauisch gegen den Zwang der Parteien und Gewerkschaften, „brach“ er nach qualvollen Jahren „aus der Heimat, wie aus einem Gefängnis“. Die Sehnsucht nach unbedingter Freiheit machte ihn zum „Wald- und Landläufer“. „Fand er irgendwo Arbeit, so ekelten die Gewerkschaften und Parteileute den Unorganisierten mit List und Gewalt hinaus... Die Landstraße piesackte ihn mit Hunger, Gendarmen und Läusen, die Fabrik mit Terror und Organisation.“ Aber seltsam: immer wieder lockte ihn aus der freien Luft der Schweizer Berge oder der Nordsee trotz der Fabriken, die er „wie Pesthöhlen scheut“, trotz der Großstädte, die er haßt, die Heimat. Einmal kam er über Tirol und Salzburg nach Wien. „Einen Winter lang trieb er sich arbeits- und obdachlos durch die Straßen und Asyle der Großstadt. Sah die Ärmsten der Armen in den Kloaken und Kanälen Wiens, den unterirdischen Schlafstätten der arbeitslosen Proletarier, an Gasen und Dünsten ersticken. — Endlich sog Floridsdorf, der Metallarbeiter Verschleiß ganz Österreichs, ihn auf. — Im Volksheim aber hörte er Sonntag Beethovensche Musik... Das war Wien. Dann ging er auf Italien zu.“ Aber nach Wanderwochen durch die Abruzzen im Lande der Freiheit, wo wie die Liebenden keine Küsse, die Landstreicher keine Stationen zählen, ewig schreitend, „an Deutschland, wie an einen allzu strengen endlich gestorbenen Vater denkend“, schlug in Rom doch wieder „der ganze Wahnsinn Europas über ihn: Autos, Konsule, Schergen: die fehlenden Lire zum Besuch der Museen. Die Kuppel Michelangelos kostete drei Tage Warten und Hungern“. Und aus Florenz, wo er in dem Garten hinter der Via San Nicolo wochenlang Gärtner war, trieb ihn wieder die Sehnsucht nach seiner rheinischen Arbeitsheimat: „Das Singen der Zikaden wurde ihm zum Klingen des Gezähes, wenn der Fäustel den Stahl klopft: Hamborn, Gelsenkirchen, Mühlheim, Ruhrort, Oberhausen: Heimweh.“

Werke: Abglanz des Lebens

Niederschlag dieser Jahre ist Lersch's erstes Buch: „Abglanz des Lebens.“ (1914.) In der Wiener Arbeiterzeitung waren seine ersten Gedichte erschienen: sie brachten ihm die Freundschaft mit Alfons Petzold und Felix Braun. In München-Gladbach öffnete sich ihm die vom Sekretariat Sozialer Studentenarbeit herausgegebene Zeitschrift „Die Volksgenossen“, und der Leiter des Sekretariats fand in der „Westdeutschen Arbeiterzeitung“ den ersten Verleger für den „Ab-

Heinrich Lersch
Photographie von **Else Seifert**
Anacapri 1925

Die beiden Bilder geben bei vollkommener Bildähnlichkeit ganz verschiedene Wesenszüge des Dichters besonders eindrucksvoll wieder

Heinrich Lersch

glanz des Lebens". Trotz manchem nur Gedachten, noch Ungeformten erinnert in diesem Buche nichts an die üblichen Erstlingswerke von Autodidakten. Dieser Arbeiter meistert die Sprache, dieser Dichter hat eigene Gesichte. Wie neugeformt die einsam stumme Nacht, wo im Lichtschein der Lampe jedes Ding Leben gewinnt, ihn wie pochendes Blut durchzieht. Und aus Tisch und Schrank, aus Ofen und Wänden, aus dem Tuche kommen sie alle, lächeln und grüßen stumm, der Schreiner, der Schmied, der Maurergesell, der Weber, der Maler, die alle mit Sinnen beim Wirken ein Stück ihrer Seele verloren. Ein Knistern im Buchschrank, und aus der Zeilengruft ihrer Bücher steigen die Dichter, Kämpfende und Leidende, wie die Werkleute alle, und alle ihm, ehe sie wieder verschweben und entschwinden, mit stummer Gebärde versichernd: „Sieh, wir sind dein — —" Oder Lersch gibt zwingend mit einem Schlußgleichnis das Bild eines „Fabrikstadtsonntags".

Unheimlich klingt die Stille der Fabriken
Am Sonntagmorgen durch die dumpfen Gassen;
Die Fenster starren grau mit müden Blicken
Aufs Pflaster, das nun einsam und verlassen.

Es ruht. Es schweigt. Die Zeit rinnt ungemessen.

In ein Gefühl scheint alles aufzugehen:
Als hätte nur der Maschinist vergessen,
Die heißen Dampfventile aufzudrehen.

Was Lersch gibt, ist neben rein lyrischen Selbstdarstellungen der Welt seines Ich der Versuch einer Darstellung der Welt der Arbeit, besonders der Fabrikarbeit und ihrer Menschen. Aus dieser Welt nimmt er Bilder und Gleichnisse für die äußere und innere Welt. Es ersteht so aus dem Buche das Bild eines Gestählten, dem Leben ist Stahl und Stein und Glut und Flammen, dem Rosen rote Tropfen Blutes dieser harten Erde sind; das Bild eines Naturfrohen, der die Fabrik, obwohl sie an ihm zehrt, liebt, weil er an ihr erstarkt; das Bild eines tagüber hart Schaffenden, der nachts in alle Fernen fliegt; das Bild eines Erdfrohen, der eine göttliche Heimat sucht; das Bild eines Einsamen, den die Sehnsucht nach einer neuen Gemeinschaft martert, der, über der Stadt träumend, doch wieder in sie hinab muß: „mich erwärmen, andere erwärmend"; das Bild eines Arbeiters, der ein Leben in Arbeit, Schönheit und Liebe erträumt. 1914 glaubt er es in einem Kunstwerk verwirklicht zu sehen. „Nach der Streu vieler Polizeigewahrsame in den westlichen Ländern" kommt er nach Antwerpen. Er steht „reicher um das Wissen seiner Armut, ärmer um die ganze Welt — Natur — Erde" vor Meuniers „Lastträger", vor „Anvers". „Da stand der gefesselte Sklave Michelangelos in bewußter Kraft und Freiheit. Der brüderliche Mensch, der mit seinen starken Armen Kontinente verbindet. Der Schiffe voll Nahrung reicht nach hüben und drüben, für Freund und Feind. Der erlöste Sklave, der freie Arbeiter. — Eine einzige Sekunde durchzuckte ihn der Geist der schaffenden Hände. Beglückt ging er in die Heimat, in die Schmiede zurück."

Kriegsdichtungen

Da bricht der Krieg aus. Das erste Lied, der „Soldatenabschied" mit dem Kehrreime „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!" macht Lersch in ganz Deutschland bekannt. Der Wunsch nach neuer Gemeinschaft scheint vom Schicksal erfüllt. Das von heiliger Flamme durchglühte ganze Volk, das Gott zum Kampfe gerufen, gibt ihm die neue Gewißheit. Aus der Erkenntnis: Krieg

iſt letzte Gottesbundſchaft, innigſte Menſchenbruderſchaft, Kriegsleid iſt ein heiliger Notweg, gewinnt ſein Denken Halt, ſein Geſang unwiderſtehliche Wucht: „Aus Not und Tod zur Heimat. Hoch! Hurra!“ Keiner hat wie Lerſch den Krieg ſo geheiligt; bei keinem kehrt dies Wort „heilig“ ſo oft, ſo durchfühlt und durchlitten wieder. Nirgends ein Anklang an das, was man friſch-fröhlichen Krieg nennt. Er iſt ihm die ſchwere Geburtsſtunde der ewigen Seele: „Dir bleibt nur aus Welt und Kampf deine Seele, deine Seele ...“ In dieſem Gottesknechte, dem Gott die heilige Leidenſchaft iſt, ſchreit das Menſchenkind immer wieder weh auf: „Nicht unſre vernünftigen kühlen / Gehirne können dich erkennen. / Laß in meinem Herzen deinen Willen entbrennen! / Komm in mein Gefühl!“ Ehe er das Bekenntnis tut: „Ich glaub an Deutſchland wie an Gott!“, muß er den Glauben an beides immer wieder neu ſich erkämpfen. „Kampf ſei mein Glück um deinen Segen, um meine Not.“ Es iſt kein leichtes Dichterſpiel, wenn er ſein Mordhandwerk mit heiligen Namen und Verrichtungen weiht: er treibt einen ſchmerzhaften Kult, er lehrt eine furchtbare Theologie, die zur Erlöſung der Welt im Frieden das Opfer ſeines Lebens und das Tauſender ſeiner Brüder fordert. Nirgends ein Verſchleiern des Leids! Er, der gläubige Katholik, windet ſich „vor der ſchmerzhaften Mutter Maria“, Welt-Karfreitagsgefühl im Herzen:

„Ich war bei deinem Sohn, und er hat mir liebend verziehn. Ich bin in Gnade mit ihm versöhnt.
Aber, o Mutter, nun iſt die ganze Menſchheit mit Dornenkronen gekrönt! —
Millionen Erdenmütter halten ihren toten Sohn auf dem Schoß wie du!
Millionen Soldaten ſchreiten in dieſen Stunden ihrem Kalvaria zu.
Und alle Mütter und Frauen gehen mit ihren Seelen den Golgathaweg, den Sohn und Mann muß gehn. — —
Oh, ich kann den Soldatenmüttern und Frauen nicht mehr in die Augen ſehn!
Ihr brennender Blick ſpricht wie deiner: „Auch du, auch du biſt ſchuld an ſeinem bittern Tod!“
O Mutter der ſieben Schmerzen, — das iſt nun unſre große Erdennot.
O Mutter der ſieben Schmerzen, mit deinem toten Sohn auf dem Schoß:
Mit deinen ſieben Schwertern im Herzen, ſchneide die Menſchheit von der Sünde des Krieges los!“

Immer mehr verdüſtert ſich von der erſten („Herz, aufglühe dein Blut!“ 1916) zur zweiten Sammlung „Deutſchland“ (1917) die Schau, immer lauter ſchreit ſein Gewiſſen auf:

Laß mich ein Sonnenſtaub ſein! Ein Wolkenhauch, ein Waſſertropfen! — nur rein, nur rein!
O Gott, wie ſchäme ich mich, vor dir ein Menſch zu ſein — — —

Immer ſehnſüchtiger wird der Ruf nach Frieden: Schloß ſchon im erſten Kriegsbande jenes erſchütternde „Erinnerung“ überſchriebene Traumbild, in dem Chriſtus inmitten des Schlachtfeldes erhängt erſcheint, mit einem ſeligen Friedensbilde, ſo wird die Sehnſucht im zweiten Bande drängender. Immer mehr ſchließt ſein Brudertum auch den Feind ein, am ergreifendſten in dem Bilde der beiden Sterbenden, deren Blut ineinander fließt. Immer mehr wird dann der Gedanke an die Seelen der toten Soldaten vorherrſchend: waren ſie anfangs die Tröſter, die den Sterbenden die letzten Minuten erleichtern, ſo werden ſie immer mehr blutende Mahner. Und endlich: war dieſer Krieg anfangs ein Gottesſtreit,

Heinrich Lersch

in dem Gott durch Deutschland künftig die ganze Welt liebend umfassen wollte, so wird er jetzt zum Gottesgericht. „Gott spricht": „Menschlein, ich rief Dich!"

Spätere Entwicklung

Das Gedicht — uns bereits bekannt (s. S. 323/4) — steht an einer Scheide des Denkens, Fühlens und Wertens. Der es schrieb, war nicht mehr im Kriege. Lersch war bis zum Sommer 1915 Grabenkämpfer gewesen, hatte bei Ripont die Winterschlacht in der Champagne mit durchlitten und kam infolge einer Verschüttung felddienstunfähig heim. „Entlassen, leuchtete das Schmiedefeuer wieder Trost... Das Weib hob den Sehendgewordenen auf. Gab ihm neue Gesichte." Dreizehn Sonette „Die ewige Frau" künden davon:

Eh meine Liebe Dich, mein Kind, erkannte,
Lief sie, nach Schönheit dürstend, in der Welt umher.
Vom Norden grau ans blühende Südlandsmeer,
Heimweh und Fernweh wilde Sehnsucht brannte.

Ob ich durch Wälder und Gebirge rannte,
Auf Gletscher stieg, — „Mehr!" schrie die Sehnsucht, — „Mehr!"
„Gebt mir die Erde, Sterne! Gebt die Schöpfung her,
Füllt mir die leere Brust!"
Da kommst Du Gottgesandte:

Und trägst Europa in den schmalen Händen,
Auf glänzt Dein Leib, schimmernd, des Meeres Strand,
In Deinen Augen tiefe Wälder dunkeln.
Ein ewig reifer Acker Deine Lenden!

Ich fühl die Welt, gibst Du mir Deine Hand,
Dein Herz seh ich als reiche Sonne funkeln.

Das ist es

Aber außer einigen Gedichten in Zeitschriften wie in „Nyland" ward jahrelang kein größeres Werk von Lersch bekannt. Ein Rückblick auf sein Leben, das erschütternde Bekenntnis „Das ist es" (1922), ließ ahnen, warum. Der nach Erlösung verlangende Gottesknecht hatte nicht gefunden, was er gesucht. Irrtum war ihm, der hinter allem als Sinn des Lebens Liebe gesucht, der Geist geworden, der die Kriegsdichtungen geschaffen, Irrtum aber auch der Geist, den Nationen und Parteien nach dem Kriege enthüllten. So „ward er sich selber Staat, sich selber Religion.... Er lebte im Mutterschoße der Liebe. Wurde mit seinem Kinde geboren. Glaubte an sein erstes Lächeln, an das Lächeln des neuen Menschen." Aber den Menschen enthüllte und forderte keine Nation und keine Partei. „Das Wort Mensch" war „bei Konventionalstrafe verboten". So wandelte sich, wie Proben aus neuen Gedichten und aus einem Roman „Die Kesselschmiede" bestätigten, der „Gottesknecht" zum proletarischen Kämpfer. Der Klassenkampf, der vom Staate und von der Partei im Syndikalismus wegdrängte, erfaßte diesen Arbeiterdichter, der immer alle Organisationen gehaßt hatte, in der seinem inneren Wesen gemäßen Form. Lersch war nahe daran, Dichtung mit Tendenz zu verwechseln. Aber die Jahre des schmerzlichen Durchgangs scheinen vorüber. Mit den „Gesängen von Volk und Werk": „Der Mensch im Eisen" (1925), ist der Dichter wieder erwacht.

Der Mensch im Eisen

Der umfangreiche Band ist die Geschichte seines Lebens; in Versen aus Whitmans Heimat, ungereimten und gereimten, in Abschnitten rhythmischer Prosa, in vereinzelten strophischen Gesängen stellt sich Lerschs äußeres und

inneres Werden und Sein dar. Ein leidenschaftliches Kämpferleben schließt sich in Jugend- und Wandertagen, in Kriegs- und Nachkriegsjahren, in rheinischen Notzeiten auf, und mit ihm zugleich das Leben einer großen Familie, aller Werkgenossen, eines ganzen Volkes im Kampfe um Seele und Leib, und das Ganze zugleich die Geschichte einer Sehnsucht nach Verwirklichung des Traums vom reinen, gütigen, Menschheit und All in Liebe umfassenden Menschen. Zu einer Gleichung werden Sohn des Volkes und Sänger des Volkes, Werkmann vor Hammer und Amboß und Zukunftsbild des Menschen. Zu ihm hindurch windet sich in Glück und Qual — zu jedem Erlebnis, zu jedem Gefühl steht im Buche irgendwann ein Gegenerlebnis und Gegengefühl — in Gesängen, die ihren Dichter segnen oder verfluchen, ein Ursprünglicher, Natürlicher, Gesunder, dem es immer um das zu allen Zeiten Notwendige geht: um Acker, Wiese und Wald, um Werkstatt und Heim, um Arbeit und Liebe, um Mann, Frau und Kind, um die eigene und des Nebenmenschen Seele. Der einst den Krieg heilig gesprochen hatte, spricht jetzt das Werken in Eisen und Kohle, seinen Werktag und seine Arbeit, sein deutsches Schmiedleben, heilig. Mag er auch im Eisen stöhnen:

Mein Tagwerk ist: im engen Kesselrohr
bei kleinem Glühlicht kniend krumm zu sitzen —
an Nieten hämmernd in der Hitze schwitzen.
Verrußt sind Aug' und Haar und Ohr —

Als wär' ich nur ein kleiner Schlagmotor,
so lass' ich meine Arme federnd flitzen —
Die glühnde Luft sticht wie mit giftigen Spitzen:
immer von neuem bricht der Schweiß hervor ...

O Mensch! Wo bist du? Wie ein Käfertier
im Bernstein eingeschlossen hockst du rings im Eisen,
Eisen umpanzert dich in schließendem Gewirr.

Im Auge rast die Seele, arm und irr.
Heimweh heult wahnsinnswild, Heimweh weint süße Weisen
nach Erde, Mensch und Licht. So schrei doch, Mensch, in Eisen.

... im nächsten Augenblicke ist er, ins Werk verloren, der glücklichste aller Menschen, ganz Schmied, ganz Gebilde der Form und Wohlklang des Stahls:

Die blanke Amboßfläche ist jetzt meine Welt.
Die blanke Amboßfläche ist mein Acker, mein Weinberg,
mein Rheinstrom, mein Ozean!

Mag er hinausträumen in Wiese und Wald, sich in eine südliche Unschuldswelt hinaussehnen, mag er der Stadt überdrüssig und der entseelenden Maschinenwelt feind sich irgendwo draußen ansiedeln, er muß draußen wieder eine Kesselschmiede bauen, eine Nietkolonne wieder haben; Eisen und Kohle bleiben seine geliebtesten Stoffe, der funkelnde Hammer wird ihm zum Sinnbild alles männlich Zeugenden, der Amboß zum Sinnbild alles weiblich Tragenden, die Welt seines Hauses schließt sich mit der Welt seiner Werkstatt zu einer Einheit, zu einer Einheit auch sein Leben und das seines Volkes:

Heinrich Lersch

Kamerad Schmied, schmiede weiter! Mit den andern durch das rote Meer der Zeit.
Wer soll ihre Qualen dulden, wenn du sie nicht duldest?
Wer soll sie ausschreien, wenn du sie nicht ausschreist?
Schreist du deine eigene Qual, schreist du deines Volkes Qual, es ist dein Schicksal:
Sänger zu sein, Sänger von Volk und Heimat, von Mensch und Werk,
Sänger des Volkes, das nun um sein Letztes kämpft wie du, um seine Seele,
um die Seele des Volkes am Rhein.

Verlagszeichen von Eugen Diederichs, Jena

gezeichnet von Professor F. H. Ehmke

6. Gerrit Engelke

Menschen! Alle! drängt zur Herzbereitschaft!
Drängt zur Krönung Euer und der Erde!
Einig große Menschheitsfreunde, Welt und Gottgemeinschaft
Werde!

Die Herkunft

Als Lersch wieder in seiner Kesselschmiede arbeitete, war im Winter 1917/18 oft ein Genesungsurlauber sein Gast, Arbeiter wie er, Dichter wie er: Gerrit Engelke. Als armes Arbeiterkind in Hannover geboren, tagüber Tüncher auf „schwindelnden Gerüsten zwischen Wolken und Großstadtrauch", nachts rauschversunken in das Glück, das ihm Beethoven, Bach, Brahms, Hodler, Whitman und die 400 mühsam ersparten Bücher schenkten, ringend mit Gesichten und Rhythmen, die er als Zeichner und Dichter festhalten mußte, war er kurz vor dem Kriege mit seinen brausenden Gedichten zu Dehmel nach Blankenese „gepilgert", um von dem verehrten Meister die ersehnte Bestätigung seiner Berufung zu hören. Dehmel hatte ihn den Werkleuten auf Haus Nyland empfohlen: aber nicht der artverwandte frische, laute Josef Winckler, sondern der leise, stille Jakob Kneip ward hier sein Lebensfreund: wer weiß, ob ohne ihn wir von Engelke und seinem Werke wüßten; wie Kneip in der Zeitschrift Nyland dem Lebenden den Weg ebnete, so schrieb er im ersten und einzigen Buche, das er mit zusammengestellt, dem Toten den Nachruf.

Das Werk

Rhythmus des neuen Europa

Bei Georg Heym betonte ich schon: Lyriker leben nicht fort durch die Zahl ihrer Werke, sondern durch die neue Inbrunst ihrer Herzen. Und so wird dies eine Werk, dieser „Rhythmus des neuen Europa" (1921) viele gleichzeitige Werke überdauern. Obwohl es ein Erstlingswerk ist, unausgereift, obwohl Verse, Bilder dem strengen Betrachter Anlaß geben zu Bemängelungen, es bleibt ein Werk von Rang und Bestand; von Bestand schon deshalb, weil es mehr ist, als eine Sammlung Gedichte, reiner Spiegel eines Menschen und einer Zeit. Wenn man auch weiß, daß dieses Dichters dichterische Heimat einmal die Welt Walt Whitmans war, es beeinträchtigt das Gefühl von der Ursprünglichkeit dieser Dichtungen nicht. Was drängt da mit den neuen Mächten und Kräften dieses Zeitalters der Maschinen und der Elektrizität wie bei Winckler für eine neue Wortflut in die

seichten, wortarmen lyrischen Kanäle. Aber Winckler spielt noch — und sei's zum Vergleich — auf Bildungserlebnisse an; ganz selten hier etwas davon! Da stürzt sie herein, die Welt der Großstadt mit ihren Fabriken, Bahnen, Kaufhäusern, die Welt des Industriebezirks mit Schloten und Schächten, die Hafenwelt mit Dampfern, Docks und Hellingen, aber nicht wie so oft bei Whitman durch Aufzählungen zusammengestückelt, sondern gebändigt, gedrängt zu einem rhythmischen Gefüge, in dessen Mittelpunkt mit dem Stolz des neuen Weltmenschen Engelke sich fühlt, jeder sich fühlen kann; jeder, der wie Engelke nicht die nackte Tatsache der neuen Kräfte und Dinge verherrlicht, sondern mit neuem Glücksgefühl alles einbezieht in den Siegesschwung des Geistes. Zwischen Dichtungen, die den Briefbeutel, die Straßenbahn, die Lokomotive, die Fabrik, den Schacht besingen, stehen andere, die schon mit ihren Überschriften („Schöpfung", „Der rasende Psalm", „Das Weltrad", „Weltgeist", „Gott braust", „Beethoven", „Der Töneschichter", „Seele", „Allheimat") andeuten, in welche Ebene auch jene anderen Dichtungen gehören; andeuten, daß einer, der im Weltall heimisch ist, auch diese neue Welt der Fabriken einbezieht in die Welt des Mythischen; aus allem Stummen oder Belebten nichts hört als der Welt „ewigen Herzklang". Die Gefahr, über Industrialismus und Imperialismus seelische Werte zu übersehen, diese Gefahr, der Winckler mindestens sehr nahe war, bestand nie für Engelke. Der Schluß seines letzten Briefes an Kneip — vom Oktober 1918! — sagt genau, worauf es ihm ankam:

Gerrit Engelke

Zeichnung von **Rudolf Eubel.**

„Der in den letzten Jahrzehnten in allen Ländern Europas riesenhaft aufgestandene Industrie-Materialismus stürzt in blinder Tierheit gegenseitig aufeinander los und zertrümmert sich selbst. Möge dieser Selbstmord vollkommen sein, damit der reinen Vernunft zum Siege verholfen werde und ein neues Leben der Menschheit auf den Ruinen Europas erstehe.

Ein Durchbruch Deutschlands zum ‚Weltvolk', dafür mancher nach Kriegsausbruch den Zeitpunkt für gekommen hielt, hätte nur einen neuen gigantischen Triumph des Materialismus bedeutet. Das Schicksal prüft und schlägt uns und wirft uns in unser eigentliches Zentrum, durch das wir immer ‚Weltbeherrscher' sein werden, — in unsere Geistigkeit zurück! Über alles triumphiert der Geist! — Es ist doch gemein, daß wir, die wir ein Gewissen darstellten, von so viel List, Heuchelei, Fälschung und brutaler Masse erdrückt werden sollen. Jedoch — es entrinnt keine Macht dem Gericht der Zeit."

Das heißt: diesem Sänger des Zeitalters der Maschinen ist sein Sinn: Geist, — Geist und Gott!

Weißt du was die Mittags-Straße schüttert, lebt,
Wenn chaotisch tausend Lebenstakte schlagen
Aus den Menschen, Häusern, Pferden, Wagen?
Gottesrhythmus!

Gerrit Engelke

Letzte Sehnsucht treibt ihn, den Stolzen dieser Erde, demutklein hinauf, hinan, empor. Als er „in Flut und Licht" sich badet, ein glückstrunkener Ruderer im Kahn, da findet er für dies Glück nur den höchsten Namen:

Ich bin umweht in himmlischem Alarm,
Und staune blind, o Herr, in dieses Licht,
Dein Odem trieft von meiner Brust so warm,

Ich hebe Mund und Stirn, und seh dich nicht...
Und glaube doch dich her zu mir im Leuchten,
Dein Sohn von Angesicht zu Angesicht.

Halt weich und fest den in die Knie Gebeugten,
Der ungeborn dir schon am Busen lag —
Ich fühle Strahlenschimmer mich umfeuchten,

Fühl deines Sonneherzens Flügelschlag
Die tausendpqrenoffne Haut mir streifen,
Fühl eine Vaterhand durch diesen Tag

Nach meinem tanzgewiegten Herzen greifen
Und Heiterkeit mit tausend Tönen flügeln
Und Aufgehobenheit ins Höchste schweifen.

Du hältst mich immer wieder über Hügeln,
Gesang, mein Gott, aus Dämmern und Beschwerde —
Du kannst zum Guten alles in mir zügeln!

Ich fühle wie ich kindlich, göttlich werde!
Ich liebe dich, mein Vater, gut und grau,
Mit Meer und Tag und diesem Glanz der Erde!

Allum in Luft und Flut braust Wolkenblau —

Engelke und Lersch

Ähnliches will und sagt auch Lersch. Aber Lersch, den Katholiken, heimisch, wo Blut kreist, beherrscht der Liebesgedanke; Engelke, den Protestanten, heimisch im Raume, wo Geist weht, beherrscht der Logosgedanke. Zunächst wirft einen das Rasen, Sausen, Brausen („Gott braust" ist ein Gedicht überschrieben), Wogen, Reißen, Treiben, Heulen fast um. So hebt das Buch mit dem Gedicht „Schöpfung" an:

Nicht Raum, nicht Zeit, nur Nacht und Nacht.
Nur Nacht, von Nacht noch überdacht.
Ein trächtig Sausen wogend schwoll —

Da! plötzlichgroß ein donnernd „Ich!" erscholl —
Da: Er! — Er saß in Nacht,
Und Er — Er war die Nacht.
Der Anfang war erwacht.
Er saß im Anfangsnacht-Getreibe
Mit schwangerem Hirn und Leibe,
Um Seinen Körper rauchte Schweiß.
Ein helles Strahlen ging aus Seinem Kopf —
Und wurde dicht und hell: zum Silber-Mond-Kreis,
Aus Seinen Augen fiel ein Lichtgetropf:
Und irrte wirr im Dunkel:
Sterngefunkel.

Die Klippe solchen Fühlens und Gestaltens ist leicht erkennbar. „Engelke", so äußerte Dehmel einmal zu Josef Winckler, „hat nur einen Ton, das ist der kosmische Klang — ob er auch menschlich rührend zu singen vermag, läßt sich heut noch nicht sagen." Das Buch beweist, daß Engelke auf dem Wege war, auch diesen Ton zu finden, ja in einigen Gedichten ihn schon gefunden hatte. **Gerrit Engelke**

Mit einem Friedensgedicht schließt Engelkes Buch. Er sollte den Waffenstillstandstag nicht erleben. Rührend hatte er, neuer Gesichte voll, den Tod gebeten, ihn zu verschonen. Abendstill wollte er, ein Siebziger nach vollbrachtem Leben, an der Pforte des Paradieses anklopfen: **Ausklang**

O' Paradies, daß ich dich liegen wüßte
An jenem Berge, jener Küste —
Wo die Aufgang-Sonne bluterglüht,
Wo das Nachtgewölbe Sterne sprüht —
O' daß ich's wüßte —

Ich wollte, wie ich bin, aus meinem Alltag,
Nach meinen siebzig Jahren, am Verfalltag,
Gebeugt von schwerem Leben, Arbeit, Sünde,
Noch pilgern in die fernen Morgengründe —
Zu dir, o Paradies — —

Will wandern, wenn die Stadt im Abend dunkelt —
Ein Stern mag sein, der vor dem Wege funkelt — —
Ich warte unter Lichtgewimmel,
Daß der neue Morgenhimmel
Bald erblüht —

Und dann! — Sieh, da liegt im Gottesmorgen,
Das gelobte Land! Friedestill, verborgen
Hinter Bäumen, schimmert die Goldblumenwiese —
Und — da steh ich schon in Sonne vor dem Paradiese
An der Pforte —

Da tut sich urschön auf der Herrgottsgarten,
Und meine siebzig Jahre warten,
Daß aus dem Blumengrund ein selig Leuchten käme,
Die Pforte öffne und an die Hand mich nähme
Wie einst als Kind.

In Wahrheit stand Engelke als Zwanziger vor dieser Pforte. Drei Tage vor Abschluß des Waffenstillstandes ward er tödlich verwundet. Mir erscheint wesentlicher, solchen elementaren Erscheinungen wie ihm nachzuspüren, solchen Naturkräften, die aus der Tiefe des Volkes herauf wollen und kommen, als der Abwandlung irgendeiner neuen Mode von Ästheten oder Literaten.

7. Max Barthel

Bröger und Lersch sind Einzelgänger, die erst später zur Gemeinschaft kommen; Max Barthel ist von Jugend an Dichter der Gemeinschaft, der er entstammt, Stimme der Arbeiterklasse, die aufsteigt. „Arbeiterseele" (1920) heißt darum sein Hauptwerk, das „die Entwicklungskurve nicht eines Einzelnen, sondern einer ganzen Generation" aufzeigen soll. Um dies Werk gruppieren sich, aus seiner Seele heraussteigend, auf der einen Seite die Novellen „Das vergitterte Land" (1922), die Kriegsbücher „Verse aus den Argonnen" (1916) und „Freiheit" (1917), auf der anderen sich schon im Titel („Utopia" 1919; „Die **Seele des Menschen und Werkes**

Max Barthel

Faust" 1920; „Das Herz in erhobener Faust" 1920; „Lasset uns die Welt gewinnen!" 1920; „Vom roten Moskau bis zum Schwarzen Meer" 1921; „Botschaft und Befehl" 1924; „Die Knochenmühle" 1924; „Der Eiserne Mann" 1924; „Das Spiel mit der Puppe" 1925) kennzeichnende politische Kampf- und Streitrufe, Bekenntnisse einer nach Freiheit, Liebe, Schönheit sehnsüchtigen Kämpferseele.

Leben Entwicklung

Max Barthel, ein Maurersohn, 1893 in Loschwitz bei Dresden geboren, erlebt „eine Jugend voll bitterster Not. Der Vater stirbt, als er zehn Jahre alt ist. In steter Not plagt sich die Mutter um ihre sechs Kinder. Aus der Schule geht's in die Fabrik. Er hält's nicht lange aus; Italien lockt ihn. Nach seiner Rückkehr steht er ein Jahr in den Hellerauer Werkstätten an der Maschine. Seine ersten Verse entstehen hier. Bald schließt sich der Dichter der sozialistischen Jugendbewegung an..... Von neuem treibt's ihn nach dem Süden. Als Landstreicher besucht er Genua, Florenz, Rom; er schläft im Kolosseum, an der Peterskirche, er hungert und bettelt. Er ist, ‚trunken von Raffael, Michelangelo, den griechischen Plastiken, dem Pantheon, dem Forum, dem Schmutz und der Masse'. Es zieht ihn nach Luxemburg und Belgien. Hier greift man ihn auf und schickt ihn heim." In den Novellen „Das vergitterte Land" erzählt er von den Erlebnissen dieser Wanderjahre. Er wird Dichter, aber wie der andere Landstreicher durch Europa, wie Heinrich Lersch, kein Literat. In einer Züricher Vorstadt lebt er monatelang, fünf Stock hoch, mit dem Blick auf See und Alpen. Aber lieber will er zurück in die Fabrik als Druckzeilen für acht Pfennige als Theaterkritiker schreiben. Und „nur nicht lieb tun mit meinen Versen. Heute ist Opferfest, ich vernichte die Hälfte. Ich werde bessere schreiben!"

Werke der Vorkriegszeit

In der ersten Hälfte der „Arbeiterseele", diesen „Versen von Fabrik, Landstraße, Wanderschaft, Krieg und Revolution" sind die bezeichnendsten der Gedichte der Vorkriegszeit gesammelt. Sie spiegeln restlos das äußere und innere Leben ihres Schöpfers. Aus der Tatsache der Not des Tages drängen sie in ein Wunschland jenseits der Not. Eine junge starke politische Leidenschaft peitscht gegen Elend, Hunger und Qual mit rebellischen Gedanken auf, baut Barrikaden für das Ziel eines notlosen Lebens. Um die stumpfen und dumpfen Arbeiterbrüder kreisen des Gläubigen Gedanken. Da zersägt man in der Fabrik einen Wunderbaum, der einst seine Blüten nach der Sterne himmlisch verklärtem Feuer streckte; doch keiner der Arbeiter blickt in die Sterne. Er aber brennt, er ist Glut, Stahl und Feuer, er lehrt: Maikampf ist ein Kampf auch für den Frühling: Doch wer spürt's? Was ist noch die Arbeiterseele? Ein Bild sagt's:

Ein blutjunger Vogel hat sich durchs Fenster verirrt,
Dorthin, wo die Maschinen poltern.
Und ängstlich, scheu flatternd, durchhuscht er den Raum.
(Wie eine befleckte Arbeiterseele, die ans Licht will.)
Ein schlängelnder Riemen faßt den Flüchtling
Und zerrt ihn blitzschnell zur Welle.
(Laut pocht das Herz der großen Maschine!)
Was weiter? Nichts — eine Alltagsgeschichte.
Leuchtend wie eine taufrische Rose
Blüht an der Decke ein Blutfleck.
Und den Kadaver des Vogels hat der Exhaustor verschluckt.
(Durchs Fenster flog eine blutjunge Schwalbe!)

Barthel aber stößt, was er für alle tun möchte, mit dem zweiten Teile des Buches, mit „Wanderschaft" das Tor in die Welt auf. Und er erlebt, wovon er

bisher nur hörte, glückstrunken die gestirnte Nacht, das Gewitter, den Sturm, **Max Barthel**
am Saum der Welt das blaue Meer, Wald und Berg:

Die Wipfelwucht beginnt zu rauschen.
Ich stürze in die Melodie.
Dem dunklen Donner muß ich lauschen,
Weil mir das Herz auch dunkel schrie.

O du, verzweigt und vielgestaltig,
Verworren! Aufwärts! lichtzerwühlt!
O Bruder Wald! Wie urgewaltig
Dein Sausen meine Glut verkühlt!

Der Urgrund dröhnt. Die Wurzel greifen,
Verketten sich zu tief Geflecht.
Die Kronen müssen donnernd reifen.
Im Sturm erst recht. Im Sturm erst recht!

Er beugt dich auf die Erde nieder.
Zur Wurzel. Und der Urgrund dröhnt.
Die Sonne. Süße Vogellieder!
Du stehst und webst und bist gekrönt.

Du psalmst. Und nun tropft grünes Schweigen
In deiner Verse kühlen Samt,
Aus dem die herben Kräfte steigen,
Damit die Krone lichtwärts flammt.

Die Krone flammt. Ich aber steige
Den schmalen Pfad zu Gipfelwucht.
Der Wald singt süß wie eine Geige
In meine atemlose Flucht.

Der Wirbel dunkler Wipfel glutet:
Doch ich will unerschüttert sein!
Des Abends edler Westwind flutet
Wie trunken hingespülter Wein.

O Einsamkeit auf steiler Firne!
Das breite Land in Prunk und Glanz.
Um meine sehnsuchtsvolle Stirne
Grünt einer Sehnsucht Lorbeerkranz.

Ein Glück ruht fest in
meinen Händen.
Ich werf es hin wie einen
Stein:
Was du besitzt, sollst du
getrost verschwenden,
Und wenn du zagst, so war
es niemals dein!

Berg, in dem Himmelsblau
erhaben,
Berg, noch zu allerletzt im
Licht:
Ich will mich in die Tiefe
graben,
Die zärtlich wie die Mutter
spricht.

Nie ist Barthel reinerer Lyriker als in diesem Teile, nie so nur sehnsuchtsschwere oder süße Menschenstimme, nie so klingend und in oft ganz kurzen Gebilden von nur wenigen Versen so in alle Fernen tragend, so aus allen Tiefen singend.

Der Krieg „reißt dann auch ihn fort". Aber er bleibt auch in den Kriegsbüchern der Menschheits-

Max Barthel
Phot. von Oertelt-Ostwald, Berlin, U. d. Linden 11

Max Barthel

Aus der Kriegszeit

dichter, der Arbeiterdichter — „Die Arbeiter", so ist das Einleitungsgedicht seines zweiten Bandes ja überschrieben. Kein Wort, das den Krieg heilig spräche, von einer besonderen Sendung seines Volkes in Waffen wüßte. Krieg ist harte Not, die der Dichter hart schildert; harte Todesnot, die glühendere Sehnsucht nach Leben und Frieden, nach Arbeit und einem Zukunfts-Menschenbilde weckt, das ihm mitten in der Schlacht aus seinem Goethe sieghaft ersteht: edel, hilfreich, gut. Kriegsbilder haben hier immer einen anderen Sinn: wenn er da auf Patrouille nächtlich streift, ist's wie ein Erinnern an friedliche Streifen durch ferne Länder, ein Frohgefühl, aus der verfluchten Stollenenge heraus endlich wieder einmal Arme und Gedanken frei zu haben und heimzukehren „im Herz den Siegerglanz der Weiten". Am tiefsten leuchten in den Seelenurgrund auch dieser Sammlungen einige Kriegsgedichte hinab, die erst der dritte Teil der „Arbeiterseele" 1920 brachte. Als Barthel seinen zweiten Kriegsband „Freiheit!" nannte, verriet er schon, was ihm der Krieg war, Durchgang zu einem Endkampf für eine sozial verwandelte Welt. Offen reden diese Verse der Arbeiterseele von einer Freiheitswelt, wo jeder Bruder ist, Heimat die Welt, Sieger das Proletariat.

Aus der Nachkriegszeit

Die Revolution bringt seiner Sehnsucht erste Erfüllung. Er begrüßt sie mit den politischen Aufrufen seiner „Utopia" (1919). „Utopia! umrauscht von Melodien, / Selige Insel in des Zeitmeers Flucht! / Umbetet und von Haß bespien. / Wie habe ich nach dir gesucht!" Es ist seine Überzeugung, daß in diesen Tagen der Weltwandlung der Politiker Dichter, der Dichter Politiker sein müsse. Sein Glaube bringt ihn, den Kommunisten, ins Untersuchungsgefängnis; wie Oscar Wilde schreibt er (auch in der Form sich anlehnend) Gefängnisballaden („Das Herz in erhobener Faust" 1920). Eine Dichtung, ähnlich im Titel, „Die Faust", erscheint im gleichen Jahre. Politische Aufträge führen in „Vom roten Moskau bis zum Schwarzen Meer" (1921). Aber die Mehrzahl der Schöpfungen seit dem Jahre 1920 läßt doch erkennen, daß Barthel immer mehr von dem Utopia-Gedanken, Programm und Aufruf sei heute Dichtung, unbewußt vielleicht mehr als bewußt, abrückt. So wird in der Dichtung von der „herz- und hirnbeseelten Faust", der der Dichter sich weiht, was politische Richtung ist, in den Hintergrund gedrängt von der dichterischen Schau, die vor sechs Abschnitte sechsmal das gleiche Gedicht, das Gesicht von sechs Träumen, dunkel im Anfang, seinen und den Sinn des Ganzen allmählich enträtselnd, stellt:

Umschlagzeichnung von Karl Holtz
Verlag Die Wölfe, Berlin—Leipzig—Wien

Aus dem Text:

Der General: Wir haben den Eisernen Mann und werden sie niederschlagen.
Held: Und wenn sich nun der Eiserne Mann mit den Bauern und der Unterklasse verbündet hätte, General?

Karl Holtz, Umschlagzeichnung. Das Heft erschien im „Neuen Deutschen Verlag" (Willi Münzenberg) in Berlin

Max Barthel

Da war ein Mann, ein Tausendhänder,
Ein wunder Mann, der sah im Raum
Die Faust, den Anfang und Vollender,
In seinem ersten großen Traum.

Er sah die Faust, in sich gespalten,
In die voll Wut die Säge biß,
Nun aufgelöst in fünf Gestalten.
Und dann war Rauch und Finsternis

Und dann war Licht und offne Pforte,
Und durch die Türe trat ein Mann,
Der sprach so wunderliche Worte
Und sah ihn dabei strahlend an.

Den gleichen Eindruck vertiefen die Liebesgedichte aus der „Arbeiterseele", so überhitzt einige Verse auch sind, vertiefen die Gedichte der Sammlungen „Lasset uns die Welt gewinnen!" und „Botschaft und Befehl", vertieft der für die Arbeiterjugend zusammengestellte Auswahlband „Überfluß des Herzens" (1924). Und mag das „tragische Lustspiel" „Der Eiserne Mann" (1924) zur politischen Groteske werden, mag die Sammlung kleiner Erzählungen „Der Platz der Volksrache" (1924) auch ein eindeutiges politisches Kampfbuch sein, das erste größere erzählende Werk, der Roman „Das Spiel mit der Puppe", dieses Buch vom Kampfe des Armen um die Weite und Schönheit der Welt, ist alles andere als ein enges Parteibuch.

8. Alfons Petzold

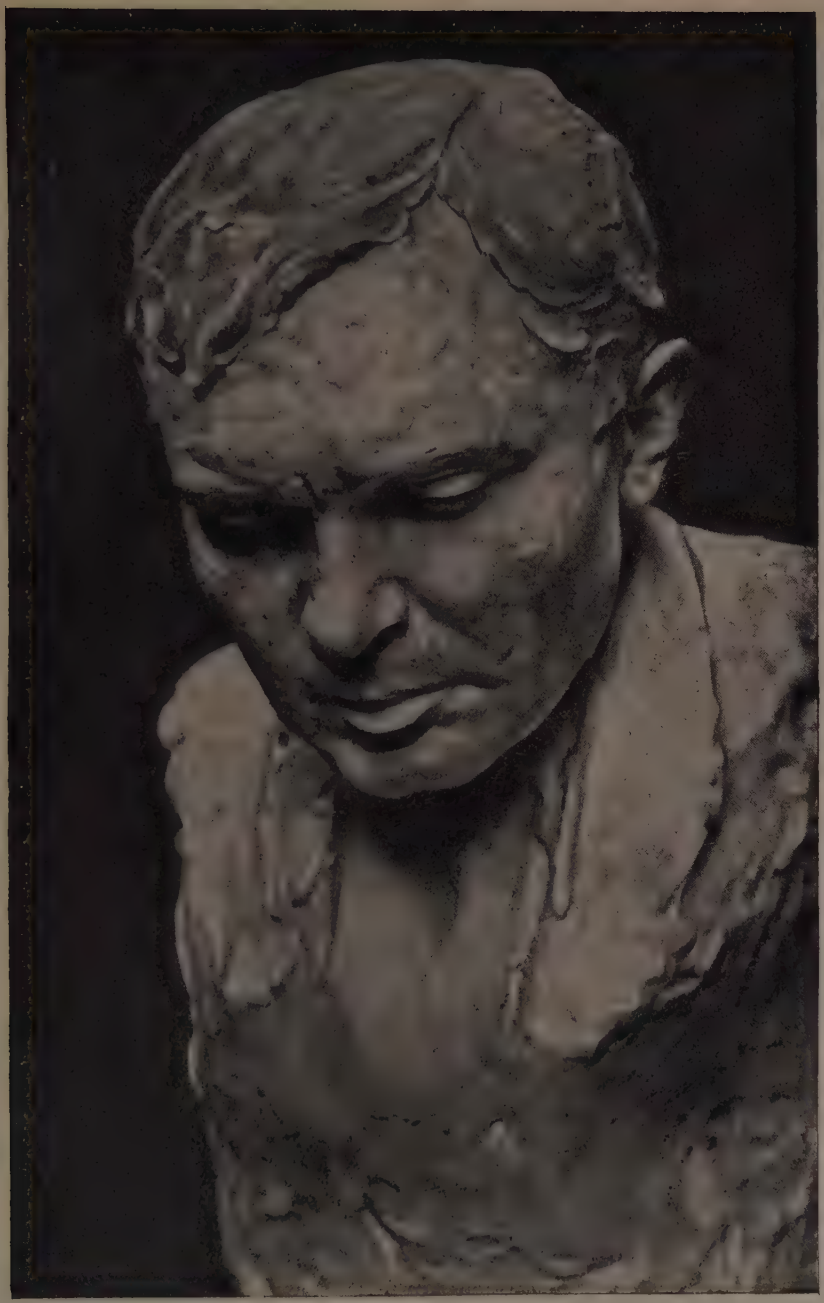
Einmal werden sich die Tage ändern,
leuchtend werden wie ein Baum im Frühling;
Gott wird stehn an allen Straßenecken
und aus jedem Herzen Güte schürfen.
In den Häusern werden alle Dinge
Wesen sein, die mit beseelter Stimme
leise zu dem frohen Menschen sprechen:
Welche Gnade, daß wir leben dürfen!

Jeder von uns wird durchs Dasein schreiten,
angetan mit festlichen Gewändern
unter einem lichtbeglänzten Himmel,
den im Dunkel unsere Väter spannten.
Alles Seltsame und Wunderbare
wird sich unsrer starken Sehnsucht schenken
und wir werden wie die Kinder greifen
nach der Wahrheit alles Unbekannten.

Alfons Petzold: Zukunft.

Der Mensch

Wer zu vergleichen liebt, kommt nach dem Lesen der ersten Verse von Alfons Petzold (geb. 1882 in Wien) zu dem schnellen Ergebnis: das ist zu den männlicheren reichsdeutschen Arbeiterdichtern die weichere österreichische Bruderstimme. Aber Petzold ist nur nach Österreich verschlagen: dem Blute nach ist er Mitteldeutscher. Er entstammt auch nicht einer seit Geschlechtern proletarischen



Alfons Petzold
Büste von Gustino Ambrosi
Nach dem Gipsabguß im Besitz von Eduard Strache in Warnsdorf und Wien

Alfons Petzold

Familie. Begüterte mitteldeutsche Bauern und Handwerker aus sächsisch-thüringischen Landen sind seine Großeltern; der Vater ist ein Vielgewandter und Plänereicher, der alles versucht und alles kann, nur nicht die hundert Ideen in Geld umsetzen, ein weitherum nach Österreich endlich Getriebener, dessen männliche Unrast das Schicksal übel belohnt, ihn am Ende als Fünfziger zu Siechtum verurteilt und auf das schmutzige Bett eines Siechenhauses wirft. Ein Spätling aus schon zerrüttetem Hause ist der Sohn, ein körperlich schwacher Mensch, der zu dem harten Arbeiterlose nur guten Willen, aber nicht Kraft mitbringt, den Mißgeschick jeder Art verfolgt. In dem autobiographischen „Romane eines Menschen" „Das rauhe Leben" (1920) hat Petzold als fast Vierzigjähriger seinen Lebensweg bis zu seinem 26. Lebensjahre gezeichnet: einen endlosen Weg durch Not, Qual, Hunger, Krankheit, Demütigungen und Mißhandlungen. Mit einem nie verzagenden guten Willen, den eine ihre letzte Kraft opfernde Mutter immer wieder nährt, faßt er alles an; alles mißlingt. Nach kurzen Versuchen in den verschiedensten Handwerken (als Schuster, Bäcker, Kellner) muß er, der Helle, Wache, meist die geistlose Arbeit eines Hilfs- und Gelegenheitsarbeiters tun, der als Kleber, Stanzer, Schleifer, Packer, Fensterputzer, Schneeschipper, Essigmann für einen Stundenlohn von zehn bis zwanzig Hellern einem immer mehr dahinsiechenden Körper das Letzte abringt. Er kostet das Schicksal der Arbeits- und Obdachlosen, die um einen Platz in den Wärmehallen vergeblich kämpfen, er übernachtet in dem Sammelkanal, er betrügt den knurrenden Magen morgens mit Schlucken eiskalten Wassers, aber vom Betteln hält ihn die Scham immer wieder ab. Er macht die Bekanntschaft der Kranken- und Siechenhäuser; schon ist er, von vielen Blutstürzen erschöpft, als Sechsundzwanzigjähriger daran, sich hoffnungslos und müde mit dem frühen Tode abzufinden, da bringen ihn Freunde seiner Dichtung in die Heilanstalt Alland. Hier schließt „Das rauhe Leben". Wie er in Alland körperlich und seelisch genas, schildert Petzolds erster Roman „Erde" (1913). Warf ihn auch später Krankheit erneut nieder, rang er auch später öfter mit dem Tode, die Jahre unwürdiger Ausnutzung lagen hinter ihm.

Man erwartet nach solchem Leben die schroffsten Anklagen, die schrillsten Worte der Empörung gegen eine Weltordnung, die so auf schwache Schultern Knechtschaft, Armut, Verachtung, Spott, Hohn häufte: Aber dieser grollende Ton hält selbst in den Anfängen nicht durch. Petzold hat selbst einmal (1922) sein Schaffen „im Spiegel" gezeigt und gedeutet:

Selbstbild

„Aus den finsteren Löchern des sozialen Unrechtes komme ich hervor. Dort kauerte ich jahrelang und schrieb im Hunger und Dunkel die Klage und den Haß der Armen in zerbrochenen Versen nieder.

Einmal trat ich durch ein schwarzes Tor, Krankheit genannt, und stand im Lichte des Erkennens und Könnens. Nun durfte ich die heilige Ekstase der Erwachten aus bösem Schlaf erleben und formte erschauernd die Lieder der Naturtrunkenheit. Und als mir das Weib entgegenkam, sang ich berauscht den hohen Psalm des Seins. Überall sah ich Liebe, und die Quelle, aus der diese goldene Flut strömte, nannte ich Gott.

Ich predige Hingebung und verzweifelte Abwehr, Demut und stolzestes Aufgerichtetsein. Ich singe das Lied der Hölle und der Himmel, leide die Schmerzen aller Kreatur, sinke tief in den Schmutz der Menschen und verkünde strahlenden Auges den Sieg der reinen Sterne.

Ich bin der Beharrende und alle Fesseln Sprengende, der strenge nüchterne Richter und der jede Tat Verzeihende, der weiß, daß alles Gute und Schlechte nur Sehnsucht über sich hinauszukommen ist.

So bin ich der Nur-Dichter, der nicht frägt, nicht handelt, nicht glaubt, nicht zweifelt, sondern nur singt!"

Der Erzähler

So reckt sich Haß und Groll nur in einigen frühen Gedichten und Erzählungen allein-mächtig auf. Aber selbst diese Sammlungen segnen doch noch mehr als sie fluchen, verklären selbst die Arbeit des Proletariers, die diesem Muskelschwachen nie etwa wie seinem Freunde Heinrich Lersch hatte Freude werden können. Alle erzählenden Werke, außer den schon genannten: die Skizzen eines Sehenden „Memoiren eines Auges" (1912), die Novellen „Sil, der Wanderer" (1917), die Novellen aus der Kriegszeit seines Lebens „Von meiner Straße" (1917), die Novelle „Drei Tage", der russische Revolutionsroman „Der feurige Weg" (1920), die Geschichte einer Kindheit „Der Franzel" (1920), die Erzählungen „Menschen im Schatten" (1921), der Roman „Das Lächeln Gottes" künden im Bilde meist von Proletarierschicksalen eine Religion, die Petzold Sozialismus nennt. Sozialismus ist ihm kein Bekenntnis zu einem Klassenkampf, sondern das Tor, durch das die Menschen gehen müßten, um nicht mehr Diener toter, sondern Herren beseelter Dinge zu sein, Wache und Frohe, die täglich das Wunder der Schönheit der Welt und einer menschlichen Seele erleben: „Einmal werden sich die Tage ändern, / leuchtend werden wie ein Baum im Frühling..."

Der Lyriker

Am reinsten gibt Petzolds Art und Entwicklung seine Lyrik wieder. Mit Strophen für den Tag und Volksstücken, mit Versen für die Wiener Volkssänger beginnt der Siebzehnjährige. Brennende soziale Gedichte lösen die ersten Harmlosigkeiten ab. Von früh an schafft er schnell, ein müheloses, wenig kritisches Talent, in dessen Prosa wie Lyrik auch Lässiges neben streng Geformtem steht. Über ein Dutzend lyrische Einzelsammlungen sind zwischen den ersten Bänden („Trotz alledem!" 1910, „Seltsame Musik" 1911, „Der Ewige und die Stunde" 1912) und den letzten („Einkehr", „Buch von Gott", „Der Irdische", alle 1921) erschienen, darunter mehrere Bände Kriegsgedichte („Volk, mein Volk" 1915, „Der stählerne Schrei" 1916), die mitleidvolle Sehnsuchtsklagen und ein weher Schrei über die geschändete Kreatur sind. Es war darum ein guter Gedanke Petzolds, mit dem „Gesang von Morgen bis Mittag" aus 14 Versbüchern eine strenge Auswahl (1922) zu treffen. Dieser Gesang ist Petzolds reinstes, geschlossenstes Werk. Die früher angeführten Worte „Im Spiegel" leiten ihn ein, ein Nachwort wird der Verse schönster Deuter: „Die ganze Fülle der Erlebnisse einer beinahe immer bald schmerzlich, bald fröhlich wachen Seele ist in ihnen: Klage und Jubel, Demut und Empörung, Lächeln der Blindheit, Qual des Sehens, Hingebung und Abwehr, Erniedrigung und Erhöhung, Zweifel, Verfluchung und Anbetung." Dazwischen stehen in sechs Abschnitten die Gedichte. Ein seliger Wanderer geht durch die Welt, um Zeiten und Dingen, Jahres- und Tagesstunden, Bergen, Ebenen und Wäldern, Meer, Strom, Wind und Wolke, Stadt, Haus und Turm ihr Wesen und ewiges Gesicht abzulauschen (I. Der Wanderer). Ein Liebender bekennt, was ihm Mädchen und Frau war und gab (II. Liebe). Ein Gestalter zeichnet die durch Schicksal, Zug des Herzens oder Stimme des Blutes rätselhaft Verbündeten oder Verwandten: den Volksdichter, Goethe, den Blinden, den Fremdling, den Einsiedler, den Bettler, den Aussätzigen, die Mutter, das alte Mädchen (III. Gestalten und Bilder). Ein deutsch-österreichischer Volksdichter sammelt die gefühlgesättigtsten seiner Gedichte aus der Zeit des Krieges (IV. Aus der großen Nacht), ein Arbeiterdichter die reinsten Spiegelungen sozialer Gegenwartsnöte, die lautersten Zeugnisse seines frommen Zukunftsglaubens, zeichnet das Los und Wesen aller Arbeiter und ein-

Gesang von Morgen bis Mittag

Alfons Petzold

zelner, den Grubenarbeiter und Heimarbeiter, den müden Morgen bei der Fabrik und die teilnahmlosen Maschinen-Menschen:

Sie schaffen abertausend Gegenstände,
Sie machen viele Dinge stark und groß;
Doch ist nicht Gott im Regen ihrer Hände,
Und was von ihnen kommt, ist seelenlos.

— zeichnet aber auch das Schattenbild der geheimnisvollen Mühle, die das Brot der Freude für ein fernes Geschlecht mahlt, und das Zukunftsbild einer neuen Osterzeit: „Alles Seltsame und Wunderbare / wird sich unsrer starken Sehnsucht schenken / und wir werden wie die Kinder greifen / nach der Weisheit alles Unbekannten." (V. Im Kampf der Zeit). Endlich: aus der Verzweiflung der Zeit („Gott ist weit!") findet ein Geläuterter, Erhobener heim in seine seelische Heimat, in die Stille, in die Einsamkeit, in das Schweigen, welches Leben und auch Tod, Nähe und Ferne, Welt und Gott, immer aber Liebe und Güte heißt (VI. Bekenntnisse, Läuterungen, Erhebungen).

Einflüsse

Wer die deutsche Lyrik kennt, wird manchem Tone begegnen, der ihm seit dem Volksliede und Goethe, aber auch seit Hofmannsthal und Rilke vertraut ist, zumal seit Rilke, dem Petzold als „dem Bruder Franz dieser Zeit" seine Gedichtreihe „Franz von Assisi" (1918) gewidmet hat. Aber ob man nun etwa höre „Die Dinge und wir":

Wir werden immer kleiner vor den Dingen,
schon ragen sie hoch über uns empor.
Wir können nimmer ihr Bewußtsein zwingen,
Demütig opfernd sich uns darzubringen,
weil unser Herz dazu die Kraft verlor.

Wir haben zu viel Haß und Mißvergnügen
bei ihrem Werden in sie eingesenkt.
Sie wuchsen aus dem Sumpfe unsrer Lügen
Und wurden, um die andern zu betrügen,
von uns zumeist mit falschem Kram behängt.

Und viele formten wir, daß sie Verderben
und Elend gaben, wenn sie ausgestellt;
wie mochten Qual und Tod in sie verkerben,
so daß aus ihnen oft ein reiches Sterben
mit Spinnenfüßen jagte durch die Welt.

So richten sie sich auf und werden mächtig,
sind nicht mehr menschenblind, nicht stumm und taub;
sie machen uns die hellsten Tage nächtig,
sind alles bösen Unheils überträchtig
und drücken uns, die Schöpfer in den Staub.

— oder das Gedicht „Der Kranke":

Es muß so gut sein, ganz ruhig zu liegen,
wissen, daß es langsam zu Ende geht,
und ahnen, daß vor den anderen verschwiegen
in uns eine tiefe Fremdheit entsteht.

Sanft sein, wie ein Kind, keine Worte mehr sagen,
von der heißen Sehnsucht zum Leben erfüllt,
und sich selbst inbrünstig zu Gott hintragen
lilienselig und unverhüllt.

Leise lächeln, wenn sich die anderen raunen
Befürchtungen zu, wenn die Türe aufgeht,
die Augen schließen und dann sehr staunen,
daß noch nicht Asrael vor uns steht.

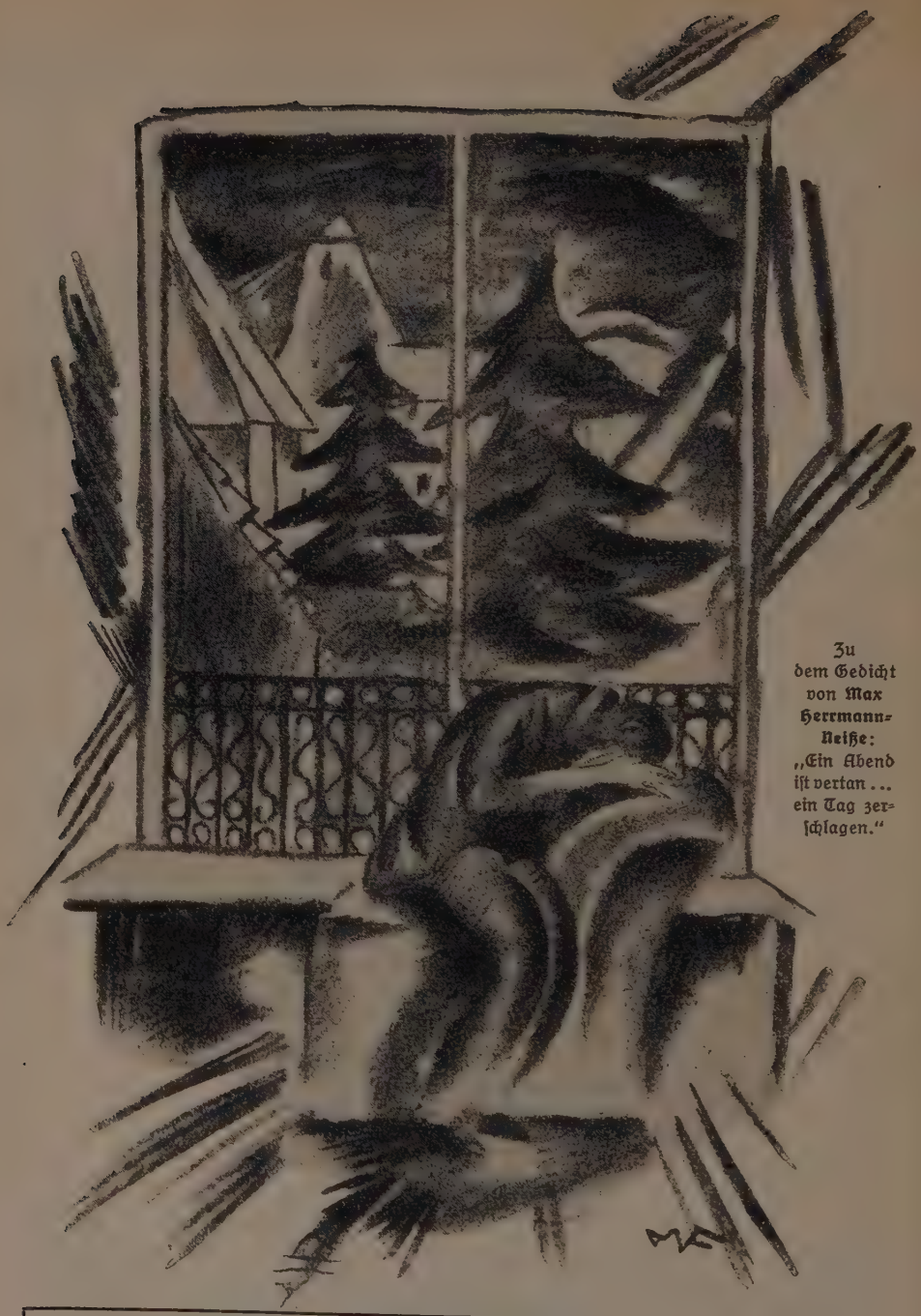
Dank sagen mit ein paar müden Gebärden,
kommt jemand, der ihn empfangen will,
und dann auf einmal ganz strahlend werden
und klingend — darauf dunkel und still.

— es bleibt des eigenen Durchlebten, Durchlittenen, Durchfühlten genug. Aber wenn selbst des übernommenen, überkommenen noch mehr wäre, es bleibt die Erinnerung an gelebte brennende Worte wie die, mit denen Petzold die Novellen „Von meiner Straße" schloß: „Suche in jedem noch so häßlichen Dinge die Liebe, die Schönheit und die Güte." Zu dem Menschen zieht es uns hin. Zog es uns hin. Im Januar 1923 ist der Ewig-Kranke selbst still geworden.

Umschlagzeichnung von Gustino Ambrosi

9. Kriegslyrik der „Aktion"

Den meisten Dichtern enthüllte der Krieg allmählich sein grausiges Gesicht; die es von Anfang an schauten, waren fast alle Lyriker der „Aktion": Nihilisten oder Sozialisten ihrer Grundgesinnung nach, Entzauberte, Hirnlyriker wie Gottfried Benn, Jakob van Hoddis und Alfred Lichtenstein, Menschenverächter wie Albert Ehrenstein, Menschheitsschwärmer wie Ludwig Rubiner, Johannes R. Becher, Ernst Wilhelm Lotz, Karl Otten, der Dichter der „Thron-



Zu dem Gedicht von **Max Herrmann-Neiße**: „Ein Abend ist vertan ... ein Tag zerschlagen."

Lithographie von **Michel Fingesten.**
Aus der Zweimonatschrift „**Marsyas**" 1918, Heft 5.
Verlag von Heinrich Hochstim in Berlin.

erhebung des Herzens", Alfred Wolfenstein, Max Herrmann-Neiße, Entzauberte und Verzauberte zugleich wie Iwan Goll und Wilhelm Klemm. Alle aber sind sie Chaotiker, dem Chaos Verfallene oder seine Betrachter, fast alle aber auch Sehnsüchtige nach neuer anderer Welt, — so sprachen sie schon zu uns in den Betrachtungen über die Zeitseele und ihre Erscheinungsformen. Auch wo ihre Gesinnung gradlinig, unverwickelt erscheint, wie verwickelt sich alles, wenn man auf das Werk schaut. Welch ein Rätsel etwa dieser Max Herrmann-Neiße, der als Agitator eine proletarische Kunst fordert und der selber als Lyriker — er ist sich des Gegensatzes wohl kaum bewußt — das Schönste in bürgerlichen oder gar aristokratischen Formen wie in der des Sonetts gibt: als Agitator einer Klassenkunst eine vergängliche Zeiterscheinung, als Lyriker eine Erscheinung von Belang und von Rang.

Nicht alle diese Lyriker sind hier im einzelnen zu würdigen; manche von ihnen haben mit Bezeichnendem schon gesprochen; andere, wie Becher und Benn, finden an anderer Stelle ihre Würdigung. Für viele mögen hier nur zwei sprechen, zunächst der Zeichnerdichter der „Aktion", Ludwig Meidner, der die Seelenverwandten fast alle gezeichnet hat, indem er ihre überirdische Sehnsucht in seinen Bildern ebenso bloßlegte wie ihre unterirdische Herkunft: ein Doppelbegabter, ebenso verliebt in den Rausch der Farben wie in den Rausch der Worte: „Ah, Dichter sein! Rausch der Vokale! Sprachgewaltig taumeln und tanzen..... Maler sein! Hohes Erdenglück! Mit den Dämonen ringen und mit Gewitterwolken rasen.....Kämpfer der Freiheit sein!"

Verlagszeichen von Albert Langen, München

gezeichnet von Th. Th. Heine

1. Ludwig Meidner

Bedeutung von Meidners dichterischen Werken

Ludwig Meidners dichterische Werke („Im Nacken das Sternemeer" 1918; „Septemberschrei" 1920) halten nicht nur eines heutigen Künstlers Art und Weg fest, zeigen nicht nur eine Entwicklungslinie, auf die auch anderer Werk und Wesen hinführt, sondern geben auf viele Fragen Antwort, auf die man sonst vergebens nach Antwort sucht. Da jeder Teil dieser Werke aus einem Selbstbekenntnis hervorgeht oder auf eines hinausläuft, und da der Selbstbekenner bedingungslos ehrlich ist, die Zerrissenheit und Widerspruchsfülle der Zeit und ihrer Menschen nicht zu leugnen, nicht mit ihr zu prunken und zu prahlen, sondern sie zu tragen als das vielleicht heute nur mehr sichtbare menschliche Schicksal aller Zeiten, so macht dieses Bekenners ehrliches Ringen mit sich manches hell, das sonst im Dunkel bliebe. Auch darum stehe er hier, wenn er auch mehr Maler und Zeichner als Dichter ist.

Aus Tagebuchblättern, die, ohne den zeitlichen Faden festzuhalten, seine Vergangenheit beschwören, die die Breslauer Tage des Kunstschülers, die Pariser, Berliner, Dresdner, Aschaffenburger Jahre des Malers, die Kriegstage des Landstürmers, der Gefangene bewachen muß, aufflammen lassen, aus „Hymnen, Gebeten, Lästerungen" — so ist der Untertitel des „Septemberschreis" —, die alle

Ludwig Meidner

nichts sind als Anrufungen seiner selbst oder des großen, furchtbaren, „süßen, unersättlichen Züchtigers", aus aufsteigenden Imperativen und versinkenden Fragen, aus Satzmelodien und Satzgepolter und Sätzegeschrei, aus glorioſen „Wortprächten" (die ihm lieber sind als eine fette Gemahlin), aus rauschenden Stabreimen, aus die Welt umarmenden Sätzen, die alle mit einem Du beginnen, das alles einschließen mag: den Tag, die Nacht, den Himmel, den Mond, sein Spiegelbild oder das Gesicht des Bruders, seinen Mantel oder seine Glatze (beide werden mit einer Hymne bedacht), Bäume oder Wind, sein Krankenbett oder die schwarze Fassade am Rande der Nacht, — aus alldem ersteht das Bild der inbrünstigen Künstlerjugend zwischen 1910 und 1920.

Zeit der Not

1884 in Bernstadt in Schlesien geboren, lebt und schafft er zunächst, wie viele in einer Zeit, da die Maler groß, die Menschen klein waren, gewiß aus Rausch schufen, aber nur aus einem, der den Niederungen galt. „Wir hingen alle wie Absalom mit den Haaren im Geäst des Zeitgeistes, und keiner hatte in der Brust die Ewigkeit und Sehnsucht nach der ruhenden Erde, nach Besinnung und Besiegung der Zwiespältigkeit. Wir waren verwirrt, überspannt und gereizt. Bis oben rasend bedrückt vom nahenden großen Weltgewitter. Und stillschweigend war der Spleen als Weltgesetz proklamiert, das Paradoxon als höchste, geistige Tugend. Und den meisten genügte nicht die eigne, wilde Kraft, der Traum der höllischen Palette —; sie rannten alle wie besessen dem Gelde nach, dem windigen Erfolg der Stunde, und stachelten einen willigen Kunsthandel, um das Erworbene schnell in würdelosem Prassen zu vertun. Ach, unsre Not war tief, wir wußten damals gar nicht, daß wir in der Sünde staken." So lebt und schafft zunächst auch Meidner „ohne Trost, zerrüttet und gottlos, preisgegeben allen Irrtümern und Launen der Minute, vereinsamt und verängstet wie Gassenkehricht"; so treibt er lange in dem „Ozean von Einsamkeit und Menschennot", fliegt „ins uferlose, keuchende Getümmel, ohne Rat und weise Sänftigung".

„Bis zum achtundzwanzigsten Jahre war ich blind dem innern Gesicht, dem Weltherzen fremd und taub, und wie einen losen Fetzen trieb mich der Winterwind von Berlin. War ‚Hunger, Hunger' nicht die Straße, in der ich tag- und nächtigen mußte! Hunger nach Brot, nach Liebe, nach Weisung von oben. Die Straße Hunger hat mich zerfetzt wie vierzig Jahreszeiten einen blätterlosen Strauch. Mir regnete nicht Güte. Wohlwollen fächelte mich nicht. Freundschaft düngte nicht meinen Boden. Und immer fauchte das Morgen mich an wie bellende Hunde. Das Morgen ohne Aussichten, ohne einen Pfennig Geld..."

Ein „apokalyptischer Sommer" jagt Weltgewittervisionen:

Der apokalyptische Sommer

„In einem Malkittel steckend, der, mit geronnener Farbe bedreckt, wie ein Panzer steif war, mit nimmersatter Palette gegürtet und fletschenden Pinseln, so stand ich, nicht wankend, die ganze Nacht und malte mich selbst vor dem grimassierenden Spiegel. Ich blieb ungestört und nur Gaskocher, Teetopf und Tabakpfeife waren meine murmelnden Gefährten. Hitze keuchte wie bei einer Feuersbrunst. Die Keilrahmen knackten. Weit offen stand das Fenster, und die Sterne regneten wie Raketen um meine gletscherblanke Glatze. Wie mich die Kerkerfarbe des Ateliers verbrannte. Sonne stach nie ihre blutigen Messer hinein. Aber ich wurde braun wie der August. In mir kochte der Wüstensommer mit Geiern, Skeletten und gellendem Durst. In mir schrie es nach knatternden Fernen und den Posaunenstößen künftiger Katastrophen. Mußte ich nicht auf meine Selbstporträts immer Blutrinnsale hineinmalen und zerfressene Wunden?! Liebte ich nicht auf allen Hintergründen den Kometenschweif und brandende Vulkane! Ich kratzte, rieb und wetzte meine Farben. Aber elend zerrte ich dabei am Leibe, der,

verhängt vom Farbenpanzer glühte in der Krätze gräßlichem Gewimmer. O, du wilder und geblähter Bauch, ihr abrupten Gliedmaßen und ihr diabolischen Gelächter auf den Backen — nun ward mir das Lachen sauer. Ich wußt' mir keinen Rat vor Ungeduld. Goß Ströme Peru-Balsams über meine Haut. Es nutzte nichts. Zum Kerker der Frohne und ekler Krankheit war ich verdammt. Ich war allein mit mir und ohne Rat. Und jeden Mittag, wenn ich, verwildert von gräßlichen Träumen und feucht vom Salben, aus meiner Ecke mich erhob, begann der Kampf von neuem; und jeden Morgengrauen, beim Zubettgehen, würgte mich ein schäumender Cauchemar und ich gierte immer mit den Augen nach den unfertigen Leinewänden hin und lechzte und wand mich wie ein zerprügelter Hund. Mein Schlaf war tief wie unterirdische Höhlen, und schweißbedeckt grüßte ich beim Erwachen den Mittagwind. Die Teetassen gaben mir einen erhabnen Stoß ins Grelle. Gierig fraß ich wie ein hungerndes Tier ein selbstbereitetes, schmales Mahl..... Und dann dieses Klaftern und Halftern vor dem Spiegel bis zur Dämmerung. Bis ich klebrig war im Farbenschmutz und ertrank im Sudel des süß stinkenden Peru-Balsams.

Aus **Ludwig Meidner**, „Septemberschrei", mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin.

O, dann kamen selige Minuten. Ich rückte das Bild weit weg von mir und sah eine zuckende Stirne, einen mondhaften Leib sich recken. Immer hielt auf meinen Bildern die zerkrümelte Hand die Palette wie einen Schild zur Abwehr bereit. Du mein einziger Schild, farbentränender, in der Pein des ewigen Werktags. Gott war mir noch ferne in jenen Tagen. Ich wußte kaum von seinem Namen. Ich war noch unerweckt, verstockt und trübe. Und kein Gebet machte mich strahlend und mild, und keine Demut sänftigte meinen Blick. Wohin fliehen? wo gab es Frieden, Frohsein und einen Becher voll Licht?"

Aber er bleibt dem Atelier treu, „Eiland des trunknen Galeerenknechts und Kantaten der unfertigen Bilder, die dem Schöpfer fluchen". Einen Hochsommer lang schlottert er vor dampfenden Leinwänden, „die in allen Flächen, Wolkenfetzen und Sturzbächen die künftige Erdennot ahnten". Er breitet — wir kennen die Stelle schon (S. 319/20) — auf alle Landschaften Trümmer, Fetzen und Asche:

Ludwig Meidner

er spaltet die Häuser, läßt die Bäume zum Himmel klagen, heiser die Kometen lachen, Gräber und verbrannte Städte durch die Ebene sich winden.

Zeit der Erweckung

Da tröstet ihn eines Nachts wunderbar eine innere Stimme. Alte mystische Bücher erschließen sich ihm, die totgesagte Heilige Schrift wird ihm ein unerschöpflicher Freudenborn, eine Quelle tiefer Wahrheiten. Mit Allgewalt packen ihn „die besänftigenden Verse der Psalmen oder die schrecklichen Reden des Jesaja; weckten mich wie einen Schlafenden, wirbelten mich wie Staub gen Himmelshöhen. Wie ein junges Kind ward ich froh, und aller Gram und Zwiespalt wandelte sich in Süßigkeit. Jeder Tag war mir ein neuer, heiliger Zuruf. Jeder Gang ins Freie, jedes Erwachen in der Früh eine unerwartete Glückseligkeit, und ward mir einst, als ich zur Kunst erwachte, der zügellose Kritzelstrich gegeben, der Sinn am Bizarren, am grinsenden, geifernden Sein —, so floß jetzt sachte eine reinere Sehnsucht in meine Linie ein. Meine Pathetik bekam einen edleren Schwung. Der Aufbau wurde klar, und zarte Saitenklänge tauchten da und dort im rhythmischen Gefüge auf". Auch der Freund ist da, der Dichter Ernst Wilhelm Lotz, „deutscher Schwärmer, Romantiker, verliebt in Wolken und Wind. Schmal und lang, mit weiten Schritten durchs Gewühl der Gassen flammend. Immer straßenfroh und händehoch und beschwingter Besinger des Städtemeers. Immer Tänzer, Schwimmer, Segler durch die blauen Gassen". Die Elendzeit scheint um. „Der Menschheit Glöckner, an den Strängen zerrend — Schiffer an Bord der Ewigkeit — ich lausch' den Stimmen der Horizonte, winke allem Weltenjammer Nimmerwiedersehen zu." Da wird das in Visionen geschaute Weltgewitter Wirklichkeit. Er verliert den Freund, er tut Gamaschendienst, er muß arme Gefangene bewachen, „Gottes Winter rast über uns hin". „Gewinsel aus dem Erdreich rinnt, Gemordeter Weherufe... vorbei ist dein winzig Leid und der Erde Leid, dieser Jahre Bluttröcheln wirft sich schmerzhaft an deine Brust. Verdorrtes Bruderblut — Krieg, Krieg!" Man mahlt ihn in allen Mühlen. Da tut sich eines Nachts eine seltsame Stille in ihm auf,

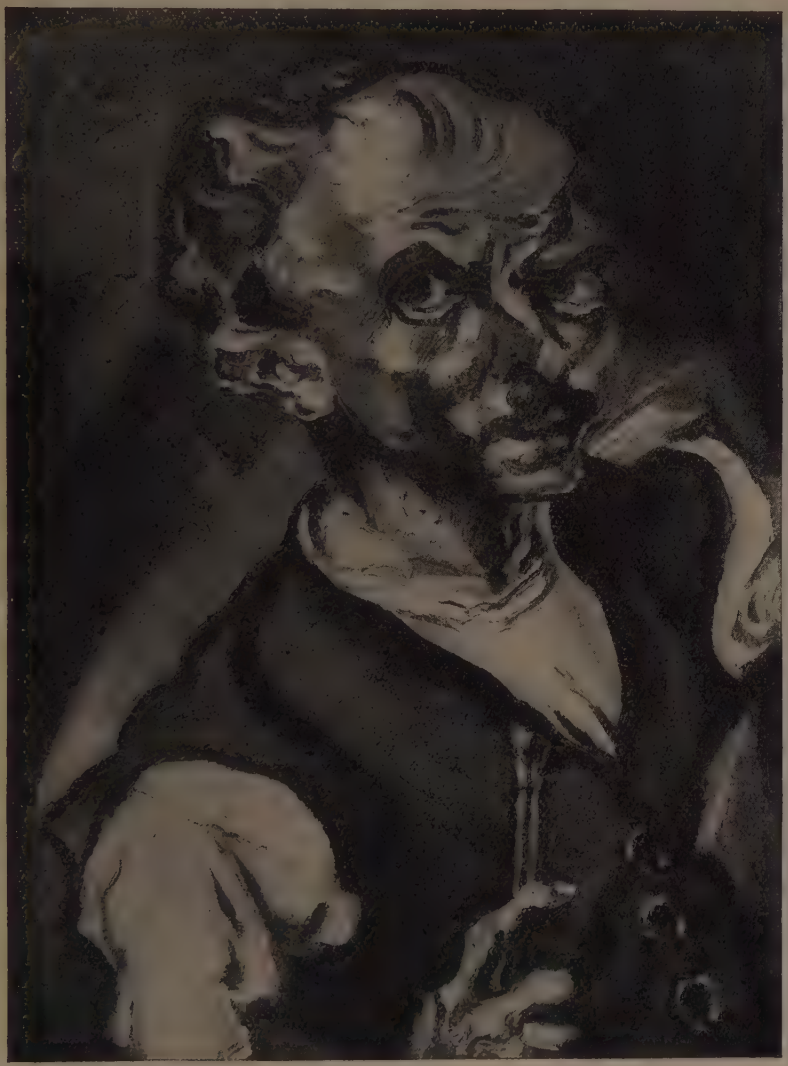
„und eine große Stimme sagte laut in mir ‚Steh' auf!' und wiederum ‚Steh' auf!' —

Ja, Seele, Seele, nun entrang sich deine Stunde...

Jene Stimme, ja, hielt ich wunderbar in meinem Herzen fest. Stieg fortan auf Himmelsleitern auf und ab. Mir kam Liebe in die Brust, Friede, Frohlocken, ungekannte Freude..... Oh, meine Gottesversunkenheit damals, meine Sicherheit, Weltinbrunst und tiefe Macht."

Der Zweiseelenwunsch

Aber er fällt zurück; der einmal Reinheit fühlte und Einheit, trägt um so schwerer an der Tatsache seiner Zerrissenheit und aller Zerrissenheit. Warum muß er heute beten, morgen lästern?! Warum schreckt ihn in jedem Angesicht der Doppelcharakter der menschlichen Seele? Ist nicht das Antlitz des Menschen selten nur „ein Abglanz himmlischer Herrlichkeit, aber noch häufiger ein Schlachtfest mit blutigen Fetzen"?! Hat nicht mancher eine Tierschnauze? Und was schaut man noch, wenn man sich eingräbt „in die zerlöcherte Mondlandschaft einer männlichen Physiognomie? Man gewahrt bald den Grund einer Seele und erschrickt vor so viel Bösem, Lasterhaftem und Gewalttätigem". Aber anstatt daß man nun flieht, „freut sich die Feder, denn das Böse ist pittoresk, und alle fiebernde, krächzende Unruhe, alle Ornamentik zerpockter Backen stillt einen unbekannten dämonischen Drang in dir". Warum zeichne ich „die faszinierende Bizarrerie der Entarteten, der Säufer, der Gotteslästerer und der geilen Hunde und die tieftraurigen, aber sprungbereiten Linien Solcher, die Mord-



Ludwig Meidner

Selbstbildnis 1915

Mit Erlaubnis der Firma Klinkhardt & Biermann entnommen aus Lothar Brieger, „Ludwig Meidner" (Junge Kunst, Band 4, 1. Auflage).

Ludwig Meidner

gelüste mit sich herumtragen"? Warum stehen „ihre Gebärden, ihr wildes und dunkles Treiben, das Fressen aus Kübeln, Schneuzen, Schnarchen und Kotzen, alle Äußerungen des niederen Lebens, die mich schon viele Jahre vorher in der Stille meines Ateliers ahnungsvoll bedrängt hatten, ... auf einmal in atemraubender Wahrheit vor mir auf"? Warum „fresse" ich „die zottigen Figuren wie Mittagsmähler, und saufe den Satansrummel um mich wie einen wüsten Wein"? „Ich fasse mich immer wieder an den Kopf: warum ist das Böse und Häßliche so bestechend? es reißt auch den Gottgläubigen und eifervoll dem Guten Zueilenden unaufhörlich in seinen Bann." „Warum seh' ich Feuer so gern?" „Warum liebe ich hohe Türme, zerstampfte Häuser und Städte, Mondfinsternisse und heftige Winternachtregen? Warum ergötzen mich Begräbnisse, nackte, verwesete Leiber und Fiebergewinsel Todkranker? Warum fühl' ich so wenig Liebe in mir? ... und der Friede Gottes hat mich verlassen ... mein Haus, mein feines Heim, mein stiller Garten, mein Wagen, in dem ich fahre, ist dahin ..." Warum schreibe ich toll: „Man muß saufen können. Immer eine Rumflasche auf dem Nachttisch. Ein Maler muß viel fressen. Dabei hat er breugheli'sche Einfälle. Tollheiten steigen aus dem prallen Bauch." Warum singe, bete, jubiliere ich nicht immer mit Stift oder Wort. Warum bin ich so widerspruchsvoll zerrissen; warum muß ich „bald händefaltend beten — bald nihilistisch winseln? Bald Geschrei versteckend, verzückte Schreie hinter gefütterter Weste bergend. Bald unzüchtig die Waldbäume bedrohend — bald psalmodierend zerknirscht. Bald chaotischer Zappler, Kunsthonigschlecker, Frenetischer in Exzessen der Wollust. Bald im Alltagseinerlei ersoffen. Bald taubstumm — bald süße Orgel, Gezwitscher, Lied. Bald Galgenvogel. Bald windschiefes, wackeliges Gemäuer. Bald russophil — bald Misogyn. Bald Vogel Strauß — bald Sybarit. Bald Drossel — bald Chamäleon."

Aber diese Bekenntnisse zu einem inbrünstigeren Naturalismus sind nicht Meidners letztes Wort. „Die Seele stöhnt nach Stille. — Morgen wird es besser sein", hofft er im „Septemberschrei". Und an anderer Stelle des gleichen Buches steht: „Da ich jung war, in der Unlust und Unrast der Tage, mußten mich die Kellerkneipen der Vorstädte peitschen, grelle französische Romane oder die grotesken Begebenheiten der Psychopathia sexualis. Da ich aber älter wurde, genügte mir irgendeine Zeile von Paulus, um mich innen zu entzünden und zur Tat zu stacheln. Und morgen werde ich ganz vom Gottesglanz befeuert werden; ganz ein Sturm sein, den der Allmächtige entfacht. Ich will nicht mehr den Nächten meine Kräfte opfern, sondern, ledig aller Trübsal, in den Wassern lichten Tages schwimmen und frohlockend meine Glaubenswerke tun." Was von dem geplanten Buch „Einkehr" bekanntgeworden ist, macht damit den Anfang. Eine „Autobiographische Plauderei" berichtet von der inneren Wandlung.

2. Wilhelm Klemm

Das Kriegserlebnis

Neben Ludwig Meidner sei in diesem Zusammenhange als Kriegslyriker der „Aktion" im engeren Sinne nur noch Wilhelm Klemm gewürdigt. In Leipzig 1881 geboren, spätreif, aber fertig mit dem ersten Gedichte, das „Die Aktion" brachte, ist er durch seinen Beruf als Arzt wie Gottfried Benn ein scharfer Beobachter der körperlichen und seelischen Wirklichkeiten. Seine Dichtungen, die seit August 1914 das Kriegserlebnis festhalten, wirken wie die gleichfalls in der „Aktion" gedruckten, später als „Ritt in die Not" (1920) gesammelten Kriegs-

dichtungen von Alfred Vagts durch ihre harte Sachlichkeit, erzeugen, fast ohne sie zu nennen oder von ihnen verherrlichend zu reden, die Gefühle, die Wilhelm Klemm als Gegner des Krieges ihm gegenüber empfindet. Er gibt Stimmungen und Bilder, überschrieben „An der Front", „Vorrücken", „Schanzen", „Granaten", „Lazarett", „Sterben", „Rethel", „In Perenchies", „Stellung", „Schlacht am Nachmittag":

Wilhelm Klemm

Fern in dunkles Blau staffelte sich
Das Land. Dörfer brannten. Flammenfahnen
Standen schräg empor. Der Rauch ging träge
Und dünn über den Horizont, der geheimnisvoll gärte.

Geschützdonner rollte ernst. Über den Fluß
Drang verworrener Lärm. Gewehrfeuer meckerte.
Überall platzten Schrapnells. Die Wolken des Himmels
Wurden gefasert. Standen in blassen Flocken

Trübe über der Erde. Bis der Regen kam,
Gegen Abend. Lückenlos fallend auf Freund und Feind,
Auf das Feld der Ehre und Unehre. Auf Mann und Roß,
Auf Rückzug und Vormarsch. Auf Tote und Lebende.

Ähnlich wie das Kriegserlebnis ist ganz allgemein das Erlebnis dieser Zeit gestaltet. In all seinen Gedichtbüchern („Gloria", „Gedichte aus dem Felde" 1915; „Verse und Bilder" 1916; „Aufforderung" 1917; „Ergriffenheit" 1918; „Traumschutt" 1920; „Verzauberte Ziele" 1921) kehren nicht die nun zu Tagesrufen herabgesunkenen hohen Worte wie Recht, Freiheit, Menschlichkeit immer wieder, weichen die aufpeitschenden Imperative Feststellungen und Fragen. Selten einmal, daß Klemm — nun aber gerade durch die sparsame Verwendung ergreifend — das magische Wort Menschheit ausspricht:

Spiegelung der Zeit

„Aber Körper, blitzend im Feuer der Gottähnlichkeit,
Leuchten auf, Gatten und Brüder von dir!
In deine Arme, Menschheit, geliebte,
Blühende Wunderheimat des Unvergänglichen."

Selten einmal, daß er sich zur Lehre vom göttlichen Brudertum aller bekennt:

„Wir spüren den Schlüssel im Herzen, der die Welt öffnet,
Wir kommen uns so nahe, wie sich nur Engel kommen können."

Selten einmal, daß er wie in dem Sonett „Meine Zeit" — es ist Seite 319 bereits mitgeteilt — offen ein Urteil ausspricht.

Klemm ist kein Politiker des Diesseits, er kennt nicht „eudämonistische" Zwecke, aber „verzauberte Ziele"; Künstler ist er, der weiß: „Nur das Zwecklose ist schön." Die Zeit, die er nicht mag, der er fremd ist, schiebt er weg: wie sein Christus sitzt er einsam in äußerster Finsternis an der lauten Tafel des Gastmahls dieser Zeit. Gelegentlich lockt Asien wieder oder das Mittelalter zu farbiger Wiederkehr; öfter aber noch flüchtet er, der ein Erkenner ist und ein Träumer zugleich, den Gedanken bedrängen und Gesichte, in Gedanken- und Traumreiche. Er weiß: „... Mensch sein heißt erkennen." Und so ist ein Teil seiner Dichtung Gedankendichtung, Erkenntnis. Es ist sein sterblichster Teil. Da gibt er harte knappe Feststellungen, Folgerungen, Folgen: ein Beispiel dafür ist uns schon (S. 319) bekannt.

Wilhelm Klemm
Form und Gestaltung

Stilgrundsatz sind die kurzen knappen Sätze: „O Herr, vereinfache meine Worte, / Laß Kürze mein Geheimnis sein. / Gib mir die weise Verlangsamung. / Wieviel kann beschlossen sein in drei Silben!" Der sonst ein Zauberer ist, entzaubert hier, lockt in die dünnste Luft: „Stoße von dir, was du mitbrachtest an alten Fetzen. Sie sind vergänglich!" „Bis auf den Grund ist die Welt entgöttert." Und man ist dankbar, wenn Klemm seiner Dichtung Deuter wird; zu Heraklit sich bekennend und seiner Lehre vom ewigen Fließen, will er die ewig wechselnden Bewegungen der Körper- und Seelenwelt festhalten: „Was uns Endlichen als Welt entgegenströmt: / Will ich fassen in sterbliche Worte." Aber nicht immer findet dieser Künder der ewigen Gesetze das dichterisch durchglühte Wort und Bild wie etwa in den Versen: „Spät kam die Wahrheit, das schöne Haupt gelehnt an den Arm der Zeit." Oft soll eine Folge nackter Feststellungen eine Einheit ergeben; sie kann es nicht: Gedankenfolgen oder Grübeleien sind noch keine Gedichte, heißen sie auch „Traumschutt". Williger als dem Entzauberer folgt man darum dem Verzauberer. Er schiebt diese Zeit weg, aber nicht die Welt. Der Wandel der Zeiten, Nacht und Tag, Wolke und Sonne wird zu immer neuem Märchenspiel der Natur; wundervoll, wie zwei Gedichte Regenstunden ganz neu verklären. Als Mensch und Künstler von des Lebens unbegreiflicher Süßigkeit gefesselt, ruft er verzückt: „Gib mir Arme, deine Welt zu fassen. / Laß mich leben, Herr, ich lebe gern!" — tut er dies Bekenntnis:

Dr. Wilhelm Klemm
Phot. Frau Selma Genthe, Leipzig.

Weil die Wolken rein sind und leuchten,
Wolken am Morgen — die Mittagswolken,
Federwolken von unsäglicher Feinheit —
Weil die Wolken immer schön und gewaltig sind —

Weil die Kristalle wie klare Gedanken sind,
Mit Flächen und herrlichen Kanten
Im Raume stehen, heller als alles andre,
Weil die Kristalle edel wie die Natur.

Lazarett.

Stroh raschelt überall,
Feierlich stieren die Kerzenstümpfe.
Durch die nächtliche Wölbung der Kirche
Irren Seufzer und gepreßte Worte.

Es stinkt nach Blut, Unrat, Kot u. Schweiß,
Unter zerrissenen Uniformen sickern
die Verbände.
Klebrige, zitternde Glieder, verfallene
Gesichter.
Halb aufgerichtet neigen sich sterbende
Häupter.

In der Ferne donnert das Gewitter
der Schlacht,
Tag und Nacht, grimmig und ernst
klagt und murrt es
Und den Sterbenden, die auf ihr Grab
geduldig warten,
Hallt es ins Ohr wie Worte Gottes.

Holzschnitt von Professor **Walter Klemm** zu dem Gedicht „Lazarett" von **Wilh. Klemm** in der Sammlung **Wilh. Klemm, Gloria!** Kriegsgedichte aus dem Feld. Albert Langen, Verlag, München.

Weil die Künste groß aus dem Herzen stammen,
Und die Religionen der Völker Kapellen sind,
Sehr hoch und sehr schmal. Ergreifend und voll Phantasie,
Ausbuchtungen der Seele und stille Versuche —

Weil das Weib uns verzaubern kann,
Uns umarmen kann mit unbekanntem Glück,
Weil die Welt schön und gewaltig, zart und erhaben ist,
Darum, o Herr, und nur darum wollen wir leben!

Die Erde, lockt sie auch, ist Klemm nicht die Welt. „Wird dir die Erde eng, wie weit sind die Himmel!" Drüber rufen drei Reiche. Ein Gedanke „berauscht sich am anderen", „die Gesichte vervielfältigen sich, Geisterlandschaften ziehen vorüber. Am Kreuzweg der Welt über der Erde stehend, weiß er nicht, wohin schweifen; alle Himmelsrichtungen locken mit phantastischen Landschaften, Wunschwelten: „Wohin wandert mein Fuß? Die Ferne duftet, / Zuckt und glitzert, Lichtgründe öffnen sich weit, / Warum bist du, oh Welt, so unermeßlich? / Mein zerrissenes Herz, wo ist deine Heimat?" Auf darum und hinauf! „Unsere Körper wollen wir abschütteln, / Drüben gibt es noch mehr Nächte!" „Freunde, stoßt an!..... Tor, wer glaubt, zwischen Sohle und Scheitel / Sei alles beschlossen, was Mensch genannt wird." Und der kosmische Wanderer durch „Traumkatakomben" und „Sternentriften" wird zum Bruder Momberts: Traumflüge

O du ewige Brust des Sternenhimmels,
Fühlst du nicht, wie meine Arme ich breite?
Hinauf in die saugende Tiefe deiner Geheimnisse,
Deiner Silberunendlichkeit stiller Myriaden?

Wilhelm Klemm

Orion, Bootes, Perseus, Aldebaran im Stier,
Ein Leben lang tränkte ich euch mit Tränen,
Milchstraße, du Seufzerbrücke meiner Sehnsucht,
Sirius, zitterndes Lichtkleinod, überwältigend schön!

Ihr neigt euch über mich, selige Knospen Gottes,
Ihr Fernstes, ihr Heiligstes, seht, ich bin ein Frommer,
Einer, der untergehn will in eurer Reinheit.
Mein ganzes Herz ist ein einziger wilder Schrei!

Durch die Jagdgründe der Seele

Wie Mombert ist auch Klemm ein Spürer durch die „Jagdgründe der Seele", bei aller Freude am bunten Weltmärchen ernst, schwermütig wie jeder Erkennende, der über dem Leben steht, dankbar auch für das letzte Abenteuer der Seele, das menschliche Ende, das Schweigen, und sehnsüchtig seine Hand ausstreckend nach dem Sinnbild des menschlich Unerreichbaren, der letzten Ferne, nach Gott: „Wo finde ich, o Herr, deine ewigen Hände!"

Was will Dichtung? Erwecker und Erreger sein der Seele. Klemms Verse erregen, erregen schon durch ihre neue Form. Er braucht sie nicht, weil er sich in der alten Form nicht ausdrücken könnte. Man höre:

Zierliche Birke du neige
Dich tief in den Himmel hinein,
In deine hängenden Zweige
Kehrt der Abendstern ein.

In dem zarten Gehäuse
Leuchtet er doppelt klar,
Ein Fisch in himmlischer Reuse,
Golden und wunderbar .....

Aber meist verschmäht er diese gereimte Liedform, und ein Etwas entsteht, was manchmal an Hölderlin erinnert und dann doch wieder eine Prägung ganz neuer Art ist, ein Rhythmus, den das oft willkürlich gewählte Zeilenbild verschleiert, der sich erst dem laut Lesenden enthüllt.

Eine Einschränkung ist nötig: Wilhelm Klemm wirkt nicht durch Reichtum geschlossener Gebilde, sondern durch die Fülle einzelner Verse, Bilder, Rhythmen. Er gibt Bruchstücke; aber diese Bruchstücke sind anziehender als die geschlossenen, geleckten Gebilde einer kleinen gerechten Vollkommenheit.

Verlagszeichen von Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig

Entworfen von Prof. E. Preetorius München

10. Johannes R. Becher

(Bildnis s. Seite 316.)

Noch noch ist's Zeit!
: Zur Sammlung! Zum Aufbruch! Zum Marsch!
Zum Schritt zum Flug zum Sprung aus kananitischer Nacht!!
Noch ist's Zeit!
Mensch Mensch Mensch stehe auf!
Stehe auf!
Auf! Auf! Auf! Ins Land der Verheißung!
Ins Land der Verheißung. Ins heilige Land....

(Schlußworte des Festspiels „Arbeiter, Bauern, Soldaten".)

Wir sichten dich.
Allerheiligste Insel du, erbrausend aus den gigantischen Schatten der Blut-Taifune.
Küsten-Gefilde! Flöten der Delphine! Gottes Atem-Wind! Tönende Gestirne!
Volk du, endliches. Volk du ohn all Schwert.
Heerschar Gottes.
Staat du des neuen, des allvereinigenden, des reinen Bluts.
Brüder! Brüder alle.

(Gedichte für ein Volk.)

O welch Miteinander-Zueinander!
Schöpfung. Die Verwirklichung. Empfänger des Geistes.
Da eurer Kerker Öde zerriß der Liebe Oleander,
Menschen-Fraß ausmerzte dein Bruderbund.
Der Eine, der Einzige ist da!
Sei gegrüßt:
Du! Mensch!

(Aus dem Gedichte „An Tolstoi" in „Um Gott".)

Zeit und Zeitausdruck

Sind Künstler Ausdruck ihrer Zeit, ihrer Stärke wie ihrer Ohnmacht, ihrer Siege wie ihrer Niederlagen, ihres zwangsläufigen Geschehens und ihrer befreienden Sehnsucht, so ist kein lyrischer Dichter reinerer Niederschlag der seelischen Wetterstimmung, die äußerlich im Weltgewitter des großen Krieges sich entlud, als Johannes R. Becher (geb. 1891 in München). Zerrissen wie die Zeit, blutend von Wunden, von Anklagen berstend, ist diese Dichtung doch wieder auch weher Sehnsuchtsschrei, neuer Menschheitstraum. Den Brudertraum von der seelischen Gemeinschaft aller, den Völkertraum von einem einzigen Volke, das in verstehender liebender Bruderschaft die ganze Welt umfaßt, hat keiner so oft verkündigt als er. Um ihn zu verwirklichen, geht Becher, der schwer verständlich Lallende, auf die Gasse und den Markt. Volksredner g e g e n die Zeit („Päan gegen die Zeit" 1918) f ü r Europa („An Europa" 1916), redet er zur Verbrüderung („Verbrüderung" 1916) von Tribünen an: „Die heilige Schar" (1918), das himmlische Volk („Gedichte für ein Volk" 1919), Alle („An Alle" 1919); denn ein Künder von „Manifesten" ist ihm der Dichter, um der Zukunft willen ein harter Diener des Tages und seiner Aufgabe:

Der Dichter meidet strahlende Akkorde.
Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen.

Johannes R. Becher

„Krawall-bereit" will er den Dichter. „Pack an und zerhau!" ruft er ihm zu, und herrisch zwingt er die Stimmen, die warnen („..... aber warte nur: die Massen, die du gerufen, sie werden wie ein Taifun über dich wachsen, und du Dichter wirst aller Berechnung nach jedenfalls der Erste sein, den sie sich abschaffen, den sie kreuzigen werden..."), zur Ruhe:

„Laßt mich! Und wenn auch. Dichter sein soll von jetzt an heißen: nähren, Stoff zuführen, hochtreiben das Volk, lindern dessen Steinwege, seine Armeen organisieren... Aufrufer sein zum Anfang und zum Ende, die Throne dem Dürftigen reichen... Dichter rhythmisiert die Masse, versifiziert sie! — — —"

Dichter und Politiker

Aber wenn für Becher auch zeitweise der sozialistische Politiker als Weltheiland mit dem Dichter verschmilzt, nie zweifelt er etwa wie Werfel am Dichtertum. Keiner redet so oft den Dichter an wie er. Ein geistiger Eroberer ist ihm der Dichter: „Gottes Soldat". Wenn er die Sprache auch zerschlägt, um sie neu zu erwecken: er liebt sie, während Werfel das Wort haßt; er neigt sich zärtlich fast herab zu seinen neuen sprachlichen Schöpfungen, die er als „seraphische Wortgebilde" empfindet. Die Hauptsache aber: Dichter sein heißt ihm eine Sendung haben: „Der neuen Völker einzige Majestät Du Dichter sei..." Und klar empfindet er sein Leben als eine Sendung und seinen Dichterweg als sinnvollen Entwicklungsweg:

Leben als Sendung

„Denn gesungen habe ich vor euch von der Überwindung des Leibs, des schmählichen, des vergänglichen, des verderblichen; von dem Sieg über ein Scheusal-Geschlecht. Vom Fluch aller Zwiespältigkeit. Vom Kampf des Paars. Vom Ende der Einsamkeit.

Und gesungen und gesungen habe ich den Päan gegen die Zeit: anrennend gegen alle Henker und Henker-Väter, gegen euch restlos Träge, euch Dumpfe, Verruchte!! Unwollende, euch Unzeitige, Phalangen Sprengende, Geistlose, und euch Geistes-Verächter, Vergewaltiger.

Und aufgerufen habe ich die Völker Europas zur einfachen, brüderlichen, zur ganz natürlichen Liebe, zur Liebe Mensch an Mensch; zum eindeutigen, unanfechtbaren Glauben von der Evolution der Menschheit, vom Weg zu Gott, restlos bewiesen durch die Geschichte, zum überherrlichen Endsieg der guten Idee. Zur Vernunft eines jeden unter ihnen, zur Einsicht von der inneren notwendigen Geschlossenheit der Gattungen; zur Kollektivverantwortung, die des anderen Schuld unbedingt als eigene zu erkennen wie sie mitzuertragen sich entschließt.

Ausstrahlend die Hymne der Verbrüderung, verkündend hier ebenso wie dort schon ein exaktes, schneidendes, peitschendes Vorwärtskommando: Hydratuben des kämpferischen Geschlechts voll Trommel-Gewimmer: hinweg über alle Depressionistischen, Zwitterhaften, Ungreifbaren, Unplastischen, Beschaulichen, Dekadenten, Exzentrischen, Lyrischen, Egozentrischen, Literarischen, Künstlerischen, Anarchistischen, Passiven, Mimosenhaften, Pazifistischen, Privaten... hinweg über sie alle und heran — hinauf — empor mit euch Imperativisten, Expressionisten, Hellstäugigen, Morgendlichen, immer Attackenhaften, Athleten, Ethischen, Repräsentativen, Organisatorischen, Sozialistischen, Unpersönlichen, Totalen, Eindeutigen, Weiblosen, Fabelhaften, den Männern! den Politikern! den Tätern!

Und gesungen habe ich endlich die Schlacht: die Schlacht aller Schlachten, alle gewesenen die zukünftige, die endgültige, die entscheidende. Die harten Stürme um die Freiheit...

Nun aber laßt mich vorbilden Jene schimmernden Gesänge des himmlischen Volks."

Prophet und Prophetenschicksal

Als Prophet fühlt sich Becher, und Prophetenschicksal hat er erfahren, Glück in den wenigen Stunden, da er sein Eden schaute, Qual in den vielen, da er an seiner Zeit litt. Schon in der Titelwahl („Die Gnade eines Frühlings" 1912;

„Verfall und Triumph" 1914) zeigen die Schöpfungen aus der Vorkriegszeit die Becherſche Doppelſeele; voll Erde und Blutgeſchmack ſind ſie wie ſein Roman „Erde" (1913), der Irdiſches und Himmliſches, Geſchlecht und Religion chaotiſch mengt. „Die Welt wird zu enge", fühlt er; nur in der Kataſtrophe des Zuſammenbruchs ſah der Schöpfer von „Verfall und Triumph" für die wirre Welt den gewaltſamen Ausgang. Gott, das ewige Ziel dieſer Dichterſehnſucht („De profundis Domine" 1913), wird in dieſen frühen Werken ebenſo geſucht wie in einer Verzweiflungsſtunde auch einmal verflucht. Sein Haß verfolgt die von dem früheren Dichtergeſchlecht doch ſo oft umworbene Weltſtadt. Sie iſt ihm ein „Spinnen-Ungeheuer", eine „Beule der Länder", ein „Geſchwür". **Johannes R. Becher**

Man hat von Werk zu Werk (— eine gute Auswahl aus allen Gedichten von 1912—1918 bringt „Das neue Gedicht" 1918 —) mehr den Eindruck: hier ſpricht einer, der nicht ein noch aus weiß, dem das Gefühl eines drohenden Verhängniſſes den Atem nimmt, die Glieder verrenkt, den ganzen Menſchen krampfhaft ſchüttelt. Daher das Drehende, Wirbelnde, Quirlende, Zerhackte der Worte, Sätze, Vorſtellungen, die alle der Welt des Chaotiſchen entſtammen; daher die mit jedem Werke der Kriegszeit wachſende Vorliebe für die Bilder des Ekels und der Qual, für die „Symphonien des Verfalls", daher das Häufen von Worten wie Aas, Schimmel, Eiter, Kot, Geſchwür, Verweſung. Die ganze Welt wird unter dem Bilde der Krankheit begriffen: ſelbſt die Sonne wird mit einem Verſe wie „Draußen ſchäumt des Tages Sonngeſchwür" nicht anders geſchaut. Es ſind keine naturaliſtiſchen Bilder, die dieſe Vorſtellungen erwecken: ſelbſt wo Becher naturaliſtiſch, frühnaturaliſtiſch ſcheint, iſt alles überſteigert. Er wandert durch Kotflüſſe, Furunkelſtädte, Eiterſümpfe, Kadaverkorridore, Moraſtſeen, Kothöllen, Eiternebel, Spülichtkatarakte. Blut- und Kloakengeyſirs quellen auf. Und wenn ſelbſt das Einzelbild einmal naturaliſtiſch wäre, das Ganze iſt ekſtatiſch: wann redete je ein Naturaliſt von einer Tulpenhand, einem Scharlachhügel, einem Demutturm. Hymniſch, magiſch, myſtiſch, religiös iſt der Ton dieſes Dichters, dem die Sonne zur Oblate wird, die Mathematik myſtiſche Bilder gibt, der von „geſchliffenen Ebenen" und von einem „präziſen Blau" träumt, der immer dann ſolche neue ihm ſeraphiſch klingende Töne findet, wenn er ſein Ziel ſieht. Und noch einmal: Brüderlichkeit iſt ſein Verkünderziel, Europa ſein Ideal, Utopia ſeine letzte Sehnſucht: **Gehalt und Form einer Dichtung**

Utopia ſei Dein Traum, ſtets Dich begleitender Wunſch,
Deine Lichtgeſtalt.

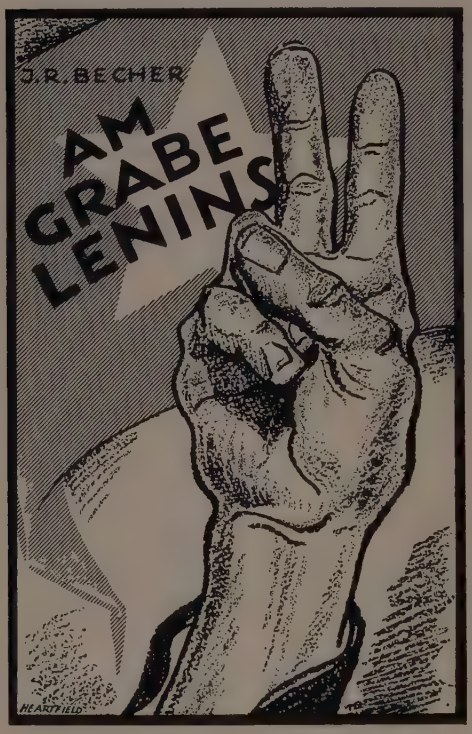
Alles, was gegen dieſes Ziel iſt oder ſcheint, wird ihm zur Fratze. Fratze die Väter! Hatte noch Werfel den Gegenſatz der Alter als Qual empfunden, an der er litt:

Die wir einſt in grenzenloſem Lieben
Späße der Unendlichkeit getrieben
Zu der Seligen Luſt —
Uranos erſchloß des Buſens Bläue
Und vereint in luſtiger Kindertreue
Schaukelten wir da durch ſeine Bruſt.

Aber weh! der Äther ging verloren,
Welt erbrauſt und Körper ward geboren,
Nun ſind wir entzweit.
Düſter von erboſten Mittagsmählern
Treffen ſich die Blicke ſtählern,
Feindlich und bereit .....

Johannes R. Becher

— so kennt Becher nur die Kluft. Wie die Ursünde erscheint ihm das frühere Geschlecht, für das er kein menschliches Wort als Vergleich hat. Und beides — Segen über die neue, Fluch über die alte Zeit — spricht er aus in einer jedem üblichen Satzbau hohnsprechenden Form. Im Seelendrang der Gesichte und Vorstellungen jagt ein Bild das andere: diese nie endenwollenden Gedichte kennen nicht Zucht. Man muß oft durch eine Stichwortwirrnis und -wildnis klettern: ein Zeichen, daß hier ein überquellen, kein Nachzeichnen, Wählen, Sichten am Werke ist. „Bumerangs gleich" will Becher seine Gedichte „schleudern". Er, der in einem Gedichte einmal „die neue Syntax" beschrieben hat, weiß, daß er „tolle Satzgefüge meißelt", — er braucht selbst dieses Bild; er spricht von seinen Satzpolypen, Satzphantomen, den Sturzwellen seiner Sätze, einer phantastischen Sätzelandschaft. „Fanfarensätze müssen hymnisch schwellen" — darauf kommt es ihm an. Wenn nur „weite Gesten geschleudert" werden, „scharlachne Strophen brennen" oder „fauchen". Manches Gedicht wirkt wie die dichterische Umschreibung eines expressionistischen Gemäldes. Da bäumen sich die Straßen, da stürzen die Häuser:



John Heartfield
Umschlag zu Johannes R. Becher, Am Grabe Lenins.

Der Malik-Verlag, Berlin W. 9.

Die Straßen fliegend heulen gleich Posaunen,
Der Plätze Karusselle hymnisch raunen.

Da ist auch alles Fläche: „O Nacht: Urfläche: ausgekämmte Weite!" Was man da in der Schwesterkunst fordert — Gleichzeitigkeit, Flächigkeit, Umrisse, ein für jedes Werk eigenes Gesetz — das gilt auch hier. Manchmal gibt der Dichter auch Handhaben, ihn zu fassen, öffnet er Fenster in die scheinbaren Irrgänge seiner Labyrinthe: die vielen Klammern, die oft wie eine Ablenkung erscheinen, geben nichts als die Richtung, wohin oder woher der Strom seiner Seele flutete, zeigen dem Leser oder Hörer, wohin er zu tauchen hat, um Grund zu fühlen und etwas Ordnung in die chaotische Welt zu schaffen. Denn auch Becher ist Chaos nicht Ziel: „Eine besonnte, eine äußerst gegliederte, eine geschliffene Landschaft" schwebt ihm vor. Auch Becher hat bei allem Chaos Sehnsucht nach dem Kosmos: „Ordne chaotische Welt dich" ist auch einer seiner Wünsche.

Entwicklung

Und diese Dichterwelt scheint sich zu ordnen. Beruhigter schon sind die „Gedichte um Lotte" (1919), sind vor allem die Bände „Um Gott" (1921), „Verklärung" (1922) und „Hymnen" (1924). Im Anfang freilich muß dieser Dichter noch alles sagen, noch zerren die Fußangeln der Whitmanschen Form alles mit

sich fort, noch sind auch hier die Bilder und Vorstellungen meist aus der Welt des Endlosen und Unabgegrenzten genommen; aber die Ekelbilder, die Bilder aus der Chaoswelt der Grimassen werden schon in den Bänden der „Gedichte um Lotte" und „Um Gott" seltener. Auch da noch Gedichte in Fetzen; aber sie schwinden immer mehr. Der Atem geht nicht mehr keuchend, was Becher im dritten sehr aufschlußreichen Teile seines Buches „Um Gott", in dem im großen ganzen prosaischen Bekenntnisteile „Klänge im Vor-Laut" über seine Sprache sagt, wirkt doch mehr als Rückblick:

Johannes R. Becher

Die Sprache früherer Werke

„Aus meiner Sprache. Ein Gedicht über meine Sprache. Dies hieß: euch aus der Geschichte einer meiner wunderbarsten Revolutionen berichten. Berlin. Mitten im Kriege. Tief in mir verwildert. In schwärmerischer Blut-Sommer-Nacht. Plötzlich: in Zungen redete ich. Fühlte schrieb schrie mich und schmiß: Silben Silben, nie gekannte Worte. Ende zugleich und Anfang der deutschen Sprache. O mehr noch! O das war schon nicht mehr ich! Ein Aufstand! Ein Ausspruch! Die Sendung!.. Verbrauchte Perioden platzten. Es befreite maßlos sich. Alle Elemente jubelten. Eine fanatische Vernichtung. Überschwemmung Brand Lawinen. Ein Mosaik aus WahnVerruchtheit Krampf und Glauben. Die Sintflut. Paradiese. O Kaleidoskop! Unterirdische Rhythmen... weiter: mich flüchtend in den durchfeuchten Absteige-Quartieren der längst verfallenen Vorstädte plötzlich das braune Geläut aus manchem der Vokale entdeckte ich. O Ereignis! O Vernichtung! O Zeugung!... Ein spitzer Blitz von Konsonanten. Wieviel von euch, ihr unergriffenen Worte, muß ich noch durchleiden?!... Sätze!! Feuer-Wirbel und Fieber, in jagendster Ungeduld, überstürzt, Gewitter Explosionen Katarakte. Unentrinnbar. Im Auftrag ungeheurer Gewalten. Gefügt, im Aufmarsch, erzener Disziplin: Musik-Zug triumphierender Kohorten..."

Johannes R. Becher

EWIG IM AUFRUHR

ERNST ROWOHLT VERLAG · BERLIN

Umschlagzeichnung von Ludwig Meidner.

Solche Pfingstgedichte werden seltener. Die Form des Sonetts und der festen Strophe erscheint nicht mehr wie in den früheren Gedichten so als von anderen

Die Sprache späterer Werke

Johannes R. Becher

(Heym etwa) übernommener Fremdkörper. Man höre den ruhigeren Gang des Atems, das kräftigere regelmäßigere Pochen des Blutes etwa aus dem Gedicht „An Gott", das, bei diesem Agitator so seltsam, Erinnerungen an Trakl und gar George wachruft.

Ein Beispiel: An Gott

Geliebter Gott, gib, daß ich mich verschweige.
Daß wunder-sanft du in den Arm mich löst.
Du schlürfst mich aus. Ich aber geh zur Neige.
Dein Schwert tut wohl, wenns auch das Herz durchstößt.

O Gott, der du sooft mit Pracht und Gaben seltenster Fülle
Mich unverdient umschüttet und beschert:
Tritt jetzt hervor aus rissiger Wolken Hülle,
Daß Du den Letzten unserer Schar bekehrst.

Barmherziger Gott! Die Zeit: Die blutverdunkelt!
Es quillt kein Trost. Vermauert jede Stadt.
Der Mensch verstockt. Sieh, deine Leuchte funkelnd
Sie färbt mich fahl durch trübe Scheibe matt.

Hier hocke ich. Verwüstet. Tot. Im Leeren.
Zu oft geboren. Ach zu früh erhofft.
Sinnlos gebärend. Ratlos mich verzehrend.
Verwittert. Arg verkettet. Trunken oft.

Was aber hilfts o Gott, wenn immer bald von unten
Aufsteigt erneut ein Saft der Traurigkeit.
Und sickert bitter ins Gefäß. Nichts will mir munden.
Grausamer Gott: setz Retter solcher Zeit!

... wir bänden doch so gern die goldenen Garben
Und schritten auf und ab im Duft des Korns.
Und schmückten bunt uns mit des Himmels Farben ...
Laß deinen Zorn! O öffne deinen Born!

Daß wir uns wieder unter Felsen freuen,
Die kühl verschatten mittags ein Gesicht.
Und uns des Abends ungebrochener Treue
Einschlafen süß in weicher Furche dicht.

Schön ist ein Dorf, wenn jauchzend das Gesinde
Im Tanz sich auf den Sommer-Wiesen dreht.
Ein Kind, es lacht. Gesäugt von deinem Winde.
Das Land durchwürzt. Grundloses Rosen-Beet.

O Bucht des Südens! Wo die Flöten springen
Von Berg zu Berg! O Vogel-Reich, das in den Lüften lärmt.
... daß ich die Quelle fände. Und vollbringe!
Entschöpfe mich, ertränke ungehärmt.

Da schwillt zum Wald der Weizen deiner Felder.
Ein Strahlen-Netz glüht überm Nacht-Geäst.
Preßt einst der Letzte Tropfen aus der Kelter
Ruft schon der Dichter auf zum Ewigen Fest.

Hoch über uns lenkst du den Zug der Tiere. Johannes R. Becher
Wir: grenzenlos verwaist und wahnverstört.
Denn Blumen wässerst du. Die jungen Stiere
Sie brüllen laut, doch nie so ungehört.

Mein Gott, wo bist du?! Ach, um nichts mehr sinnen.
Vergrab dich still. Vielleicht wards längst zu spät.
Vielleicht fegt Regen morgen uns von hinnen.
Dein Feuer frißt und deine Sichel mäht.

Vielleicht staut jetzt sichs kurz vor einem Ende,
Würg-Engel groß: er kauert schon zum Sprung.
— Anbeten stumm. Zerfalten nun die Hände —
Braun flockt der Mond. Komm, tiefste Dämmerung!...

Dann aber bärsten plötzlich alle Räume.
Der Brunnen rauscht. Tag stürzt und Nacht vorbei.
Rings um die Stirn der Schläfer Blaue Träume.
Dein Weißer Stern hängt in den Lüften frei.

Solche Klänge sind nicht vereinzelt, so ist der ganze Schlußteil „Urach" eine große inbrünstige Hymne, endend in die ergreifende Klage: „Gottes Angesicht schaute ich — nicht." So zeigen die Gedichte und Bekenntnisse, daß Becher neben seiner politischen unirdischen Heimat Utopia noch eine dichterisch-irdische hat, eine südöstliche, deren Glutbilder seine Sehnsucht beschwört. Daneben wird mit den „Maschinenrhythmen" (1924) die Wirklichkeit in neue feste Form gebannt. Es sind Gedichte, die, wie E. H. Jacob sie begriffen hat, nicht nur inhaltlich, sondern auch „formal der bolschewistischen Vision" entsprechen. „Sie sind lange Maschinenhallen, in denen die Worte mechanisch wie geölte Kolben auf und nieder steigen. in denen der Ruß flackert, die Säure grammatikalisch ätzt. Sie gleichen sowjetistischen Tabellen. Sie atmen in einer so infernalischen Weise die Gestänke der Industrie, daß die sozialistischen Gedichte Dehmels um hundert Jahre zurückzuliegen scheinen." Erst die Zukunft wird zeigen, welche Bedeutung Dichtungen dieser Art für Becher haben. Zunächst vereint nach meinem Gefühle alle aufbauenden Kräfte dieses Dichters am reinsten das zwischen den Bekenntnissen der „Gedichte" und der „Klänge im Vor-Laut" im Buche „Um Gott" eingefügte „Festspiel" „Arbeiter Bauern Soldaten". Dieses Festspiel, eine Art neues religiöses hymnisches Bekenntnisdrama, ist Bechers reinstes Werk. Freilich verlangt auch dies Werk die nicht für alle leichte Einstellung in die Seele dieses Dichters: man muß sich an seine Utopie hingeben, in der die Werte sich umkehren, in der waffenlose Umkehr vor dem Feinde Heldentum ist; man darf nicht falsche Schlüsse daraus ziehen, daß die Heilige, durch die die Menschen umlernen, ein jüdisches Weib ist — das ist natürlich nicht als Rassebekenntnis gemeint (Becher, der Sohn eines Münchner Oberlandesgerichtsrates, ist kein Jude), sondern symbolisch: die Vertreterin eines heimatlosen Volkes steht schon durch ihr Schicksal den Idealen der volklosen Menschenbruderschaft am nächsten; man darf auch nicht gleich über die ersten Seiten stolpern, wo unter den „Menschen und Mächten des Fest-Spiels" am Schlusse stehen: „Stimmen Rufe Aufrufe Schreie Krämpfe Fanfaren Vogelchöre Flöten Harfen und Hörner Feuer Blitz und Donner Lichtstürze Lichtsäulen Die Helle Dampfsäulen Trommeln Gemurmel Geflüster Die Winde Gestirne Die drei Sonnen

Letzte lyrische Form

Das Festspiel Arbeiter Bauern Soldaten

Erschütterungen Verfinsterungen Erscheinungen Explosionen Schatten und Dämonen Das Schweigen Verzückungen Umarmungen Die Posaune Schüsse Fabriksirenen Schritte Gelächter Geheul des Abgrunds Echo Chöre! Chöre!" Denn was der Dichter im Untertitel seines Festspiels zu geben verspricht, den „Aufbruch eines Volkes zu Gott", das gibt er im ersten und dritten hymnisch-ekstatischen Teile wirklich. Wenn dort aus Welt, Unter- und Überwelt in Szenen, die kurze Überschriften (wie „Vision der Toten, Stummen, Blinden und der Schläfer unter der Erde" — „Im Frühlicht" — „Die Anfechtung" — „Durch die Wüste" — „Ort der Sammlung" — „Der Licht-Gesang" — „Kreis der Beweinung" — „Das Ereignis Gottes" — „Die Verzückung" — „Die Lobpreisung" — „Der Aufbruch") kernhaft und stimmungschaffend fassen, wirklich eine große Weltwanderung aus Nacht und Wüste zu Licht und Eden abrollt, eine Weltheimkehr zu Gott; wenn da alles zu den Szenen der inneren Sichtbarmachung Gottes, zu einem überwältigenden Dankbarkeitsgestammel aller Menschen sich zusammenballt, wirklich ballt; wenn da eine große unsichtbare Kuppel von Hymnen, Bildern, Vorstellungen sich wölbt, so beginnt da mit einem Male aus früherer Wortwirrwildnis Einer aufzustehen, der nicht nur mit dem Thema (Aufbruch zu Gott) die Bühne wieder heiligt, sondern sie auch durch seine Worte und die tiefe Symbolik seiner Spielbemerkungen (Die Pause — Lichtsturz — Rasende Stimmen — Ablauf) vor große, aber erfüllbare Aufgaben stellt, und, was das Wichtigste ist, als Dichter dem Schauspieler und Spielleiter unentrinnbar seinen Willen aufzwingt, nicht sich unter die Normen einer expressionistischen Bühne beugt. Es ist schade, daß ich als Probe nur eine kleine Szene hersetzen kann:

Kreis der Beweinung.

Stimmen.

Die erste.
Da liegt ein Mensch.
Die zweite.
Da krümmt sich ein Mensch.
Die dritte.
Ganz klein ein Mensch.
Die vierte.
Fleisch!
Die fünfte.
Schwermut der Schale —
Die sechste.
Mit dünnen Armen
Die siebente.
Erfrorener Lippe
Die achte.
Das Aug' verwelkt ...
Die neunte.
Noch wühlt diese Hand
Die zehnte.
Tastenden Atems
Die elfte.
Kühlt sich die Wange schon?
Die zwölfte.
Noch zuckts auf der Stirn

Die dreizehnte.
Gefrorenen Haupts.
Die letzte.
Er hat sich entlaubt...
Sie Alle.
Da liegt ein Mensch —
Gewaltig: Ein Mensch!
Da krümmt sich ein Mensch,
Er krümmt sich ins Nest.
Ganz klein ein Mensch,
Ohne Namen ein Mensch.

Der Heilige.
Du lächelst im Tod. Der kreuzt nur für kurz deine Hände.
Aber Licht wächst schon aus der Blutburg deiner Lenden.
Du ruhst im Schild des Glaubens: Schiff über die Schwelle.
Vom Schwerte des Engels gestützt, umblitzt von den Speeren der Helle.

Sie Alle.
Helle! Helle! Helle!
In der Mitte des Horizonts Durchbruch der himmlischen Sonne

Chor.
Er hat uns berührt. Wir wurden Gesang.
Er hat an uns geglaubt!
Wir glaubten ihm —
Tod verlor.
Uns schlürft Entrückung.

Das Schweigen.

In diesem Drama ringt ein neuer hymnischer Stil um ersten Ausdruck. Es gibt den Glauben an die Persönlichkeit Bechers. Der das einleitende Gedicht zu seinem „Aufbruch eines Volkes zu Gott" mit den demütigen Worten beginnt: „Einst werd ich stehn. Noch muß ich fallen", der es mit den demütigen Worten schließt „Er (Gott) steht! Er steht!... Wir müssen fallen", wird einmal mit einem Werke sich erheben. Zunächst freilich schwächt ein neues Buch parteipolitischer Lyrik („Der Leichnam auf dem Thron" 1925) die Hoffnung auf eine baldige Erfüllung dieses Wunsches.

Sechstes Kapitel

Revolutionäre der Seele

1. René Schickele

Elsässisches Wesen

Mehr als einmal hat René Schickele selbst sein Wesen gekennzeichnet, von den Kräften und Mächten gezeugt, die sein Menschentum bestimmten. Die Lage seines Heimatlandes ist sein Schicksal; seine elsässische Abstammung gibt seinem Fühlen und Wollen die Lebensrichtung. Geboren 1883 in Oberehnheim im Elsaß,

René Schickele

wächst er auf „im himmlischen Garten der Qual zwischen Rhein und Vogesen". Der Vater ist Elsässer, „alemannischer Bauer an Leib und Seele", die Mutter Französin, „die fromme Heiterkeit, die Sanftmut selbst". Hart an das Gartenparadies grenzt die Hölle, das Fort, die „unterirdische Stadt voll dunkler Drohung", der in drei Tagen der enteignete väterliche Kastanienwald zum Opfer gefallen war. Die bewaffnete Welt — die immer Krieg droht — bleibt von den Kinderjahren an die feindliche Gegenwelt des Dichters „gallisch-alemannischen Geblüts", der in Gottfried von Straßburg seinen großen, freien, aufgeklärten, übervölkischen Ahnen verehrt. Zwischen Deutschland und Frankreich, zwischen dem Lande mit der „stärkeren Naturkraft" und dem mit der „stärkeren Geschichtskraft", in seinen Neigungen hin- und hergeworfen, wird er als sein Menschheitsideal den übervölkischen freien Europäer empfinden, der von beiden Vaterländern wie er befruchtet ist. Immerhin, so sehr Paris, die Lichtstadt, anzieht, Deutscher, der er seiner Sprache nach ist, lockt er noch kurz vor dem Kriege (in den „Schreien auf dem Boulevard" 1913) seine Landsleute, die Geschlechter lang nach Frankreich geströmt waren, in ihm sich verströmt hatten, weg zu der östlichen Mission: Deutschland zu durchtränken mit dem freiheitlichen demokratischen Geiste des Westens. Den Grenzlandcharakter seiner Heimat, der sein Schicksal ist, möchte er ändern, vergebens: der Krieg macht aus dem Grenzlande zwischen dem demokratischen und dem autokratischen Staatsgebilde das Grenzland zwischen dem kapitalistischen und dem sozialistischen. Die Geschichte brachte eine politische Grenzverschiebung, die für ihn wie jede „nationale Transaktion zum Börsenspiel" gehört, er aber wollte eine geistige. Die Wirklichkeit brachte neue Gewalt, neuen Zwang; seine Sehnsucht und seine Arbeit aber gilt, seitdem der Neunzehnjährige in seiner ersten Zeitschrift, der Halbmonatsschrift „Der Stürmer" das Wort als Waffe wählte, der Aufhebung jedes Zwanges, jeder Gewalt. Das empfindet er als die Aufgabe des Geistigen. „Was, in aller Welt, kann der Geistige anders wollen als den Geist! Der Geist aber ist der uralte Antipode der Materie, des dunkeln Triebes, der Gewalt." Und weil er ein Geistiger sein will, kein „Intellektueller" — scharf trennt er beides —, treibt er nicht wie der Intellektuelle Parteipolitik, die immer eine „zeitweilige Abdankung der Intelligenz" erfordert. Die Intellektuellen als Parteipolitiker liebäugeln, auch wenn sie sich Pazifisten nennen, gern mit der Gewalt. In Kampfzeiten schießen sie mit und stechen sie mit, „gerade, damit die Gewalt gründlich aufhöre, rufen sie, müsse der Kampf ausgefochten werden bis zum Ende, und deshalb, nur deshalb seien sie dabei". Und so begnügen sie sich mit der äußeren Änderung der Gegner, die Geistigen aber „suchen die innere Einigung der Menschen". Kulturpolitik will daher René Schickele treiben. Zwischen und neben den Parteien aufgewachsen, kämpft er für den Sozialismus, nicht für die Sozialdemokratie, bekennt er sich zur Lehre von der „geordneten Menschenerde", aber nicht zur materialistischen Geschichtsauffassung — es geht nicht immer nur ums „Futter"! —, hofft er auf eine Revolution der Seelen, wendet sich aber ab von einer Revolution, „die die Bestie gegen die Bestie losläßt". Er glaubt an die Macht der Idee: daß sie sich *rein* durchsetze, nicht ob sie sich *schnell* durchsetze, ist für ihn von Belang. In seiner Revolution darf man den Mut haben, sich für sein Ideal „abschlachten zu lassen, nicht aber, andere dafür unters Messer zu werfen". Ein bedingungslos gläubiger Utopist, hofft er auf eine allmähliche seelische Wandlung, „auf eine Revolution, durch keine andere Gewalt als die der Herzen, der Überredung und des frohen Beispiels". Denn:

Aufgaben der Geistigen

Revolution der Seelen

René Schickele

Gezeichnet
von
Ludwig Meidner.

Herrscher bleibt das Tier über die Welt,
Bis nicht kampflos Mensch zu Mensch sich stellt.
Ewig teilt er mit dem Tier das Los,
Wird er nicht in sich die Tierheit los.

Aber:

In den Jahrtausenden haben
die Menschen gebetet: sei still, Gewalt,
all die Herzen und die Hände, die sich gaben,
sie begruben die Gewalt.

Darum:

Ich schwöre ab:
Jegliche Gewalt,
Jedweden Zwang,
Und selbst den Zwang,
Zu andern gut zu sein.
Ich weiß:
Ich zwänge nur den Zwang.
Ich weiß:
Das Schwert ist stärker,
Als das Herz,
Der Schlag dringt tiefer,
Als die Hand,
Gewalt regiert,
Was gut begann,
Zum Bösen.

Wie ich die Welt will,
Muß ich selber erst

René Schickele

Und ganz und ohne Schwere werden.
Ich muß ein Lichtstrahl werden,
Ein klares Wasser
Und die reinste Hand,
Zu Gruß und Hilfe dargeboten.

Stern am Abend prüft den Tag,
Nacht wiegt mütterlich den Tag.
Stern am Morgen dankt der Nacht.
Tag strahlt.
Tag um Tag
Sucht Strahl um Strahl,
Strahl an Strahl
Wird Licht,
Ein helles Wasser strebt zum andern,
Weithin verzweigte Hände
Schaffen still den Bund.

Dann ist „Pfingsten“:

Die Engel unsrer Mütter
sind auf die Straße gestiegen.
Das Raufherz der Väter
stiller schlägt.
Feurige Zungen fliegen
oder sind wie Kränze
auf Stirnen gelegt.

Gehör und Gesicht kennen keine Grenze,
wir sprachen mit Mensch und Tier.
Was unser Blick trifft, antwortet: „Wir“.
Die Kiesel am Weg sind schallende Lieder,
jeder Pulsschlag kommt von weither wieder,
Blühendes strebt, von kleinen Flammen beschwingt.

Die Fische schaukeln den Himmel auf ihren Flossen
und sind von blitzenden Horizonten umringt,
Sonne tanzt auf dem Rücken der Hunde.
Jedes ist nach Gottes Gesicht in Licht gegossen
und weiß es in dieser einzigen Stunde
und erkennt Bruder und Schwester und singt.

Schicksal der Grenzlandmenschen, der Geistigen, der Utopisten

In dem Leben dieses Utopisten gibt es einen großen Erfüllungstag: den 9. November 1918. Ihm ist ein Büchlein gleichen Namens (in Edschmids „Tribüne der Kunst und Zeit“) gewidmet. „Am 9. November war ich am glaubhaftesten, fast möchte ich sagen: nachweislich im Himmel. Ich glaubte, von nun an nie mehr allein zu sein, nie mehr an mir und an den andern zu verzweifeln. Zum erstenmal lag ich, geborgen, Deutschland am Herzen.“ Aber nachher ist er durch das Schicksal wieder, der er vorher war: der Grenzlandmensch, dessen letzte Heimat Utopia ist, aber nicht Deutschland und nicht Europa; der Sozialist, der Güte predigt und Liebe, aber nicht Abkehr von den Dingen dieser Welt, für den die Armut nur gut ist, wenn sie kein Zwang ist, Reichtum aber auch gut, „wenn er nicht selbstsüchtig ist, sondern wie das Wasser, das mit beiden Händen aus dem Brunnen geschöpft ist und durch die Finger rinnt, indes die Lippen trinken“; der Kriegsgegner, der in der Schweiz als Herausgeber der „Weißen Blätter“ gleichgesinnte Feinde der alten Ordnung, Liebende des fernen Reiches der Güte um sich scharte und der doch als Dichter um die Augusttage 1914 als um „Tage voll grausiger Schönheit“ weiß („Ja, unvergessen bleibe der Ausbruch von männlicher Schönheit, die allemal Tapferkeit ist, restlose, herzdurchstrahlte, strahlend hinausverlangende Tapferkeit, in den ersten Augusttagen des Jahres 1914, als die Völker Europas geschmückt den Kriegspfad beschritten.“); der Großstadtliterat, der Dehmels Predigt an das Großstadtvolk und ihrem Lockrufe hinaus

Titelzeichnung von **Ottomar Starke** zu **René Schickele**, Alſſé.
(Der Jüngſte Tag Nr. 24, Kurt Wolff, Verlag, München.)

aufs Land den Preis der Städte als der Quellen der Feſte, der Macht, des Wiſſens entgegenhält und der doch von der Großſtadt ausruht in der Erinnerung an die ländlichen Jugendſommer daheim, der mit den Farben ſeiner ländlichen elſäſſiſchen Heimat „Weiß und Rot“ eine Sammlung Gedichte benennt, der von weſtlichen Städten im Oſten, in Griechenland, Paläſtina, Ägypten ſich erholt; der Politiker und Journaliſt, der in Romanen und Erzählungen („Der Fremde“, „Meine Freundin Lo“, „Benkal der Frauentröſter“, „Trimpopp und Manaſſe“) den Dichter, der Dichter, der in Aufſätzen („Schreie auf dem Boulevard“, „Die Genfer Reiſe“) den Politiker und Journaliſten überraſcht; der Denker, der als Kulturkämpfer klare Unterſcheidungen liebt und haarſcharfe Forderungen ſtellt und dann doch wieder dem Träumer Platz macht, der liebt, ſpielt und genießt; kurz die ſchillernde, verwirrende Geſtalt, dies, wie Albert Ehrenſtein geſagt hat, „hie und da genialiſche Talent, dieſe ſonderbarſte Miſchung von rauher Reife, wilder Abgeklärtheit, galliſcher Erotik und deutſchem Gewiſſen“.

Spiegelung Schickeles in ſeinen Werken

René Schickele

Seine Helden

Ein paar Züge von dieser fesselnden Gestalt haben alle seine Helden: „Der Fremde" (1907), den die Unrast aus jeder Welt treibt, ein nirgends Heimischer; „Benkal, der Frauentröster" (1914), dessen schöpferisches Leben wie das seines Dichters um Kunst, Freiheit und Frauen kreist; Henri Daue, der Liebhaber der kleinen Lo, der sich nach einem Vierteljahr Lust mit Freundschaft begnügt. Aber nur einmal gab Schickele in den zerrissensten Monaten seines Lebens einer Gestalt sein ganzes zerrissenes Herz, häufte er auf diese Gestalt nicht nur sein, sondern seiner ganzen elsässischen Heimat Schicksal, schuf er mit diesem Werke, dem „Hans im Schnakenloch" (1915), sein bisher reifstes, glutvollstes, dauerndstes Werk. In der Gestalt des genialischen Gutsherrn auf Schnakenloch meißelt er sich, geißelt er sich:

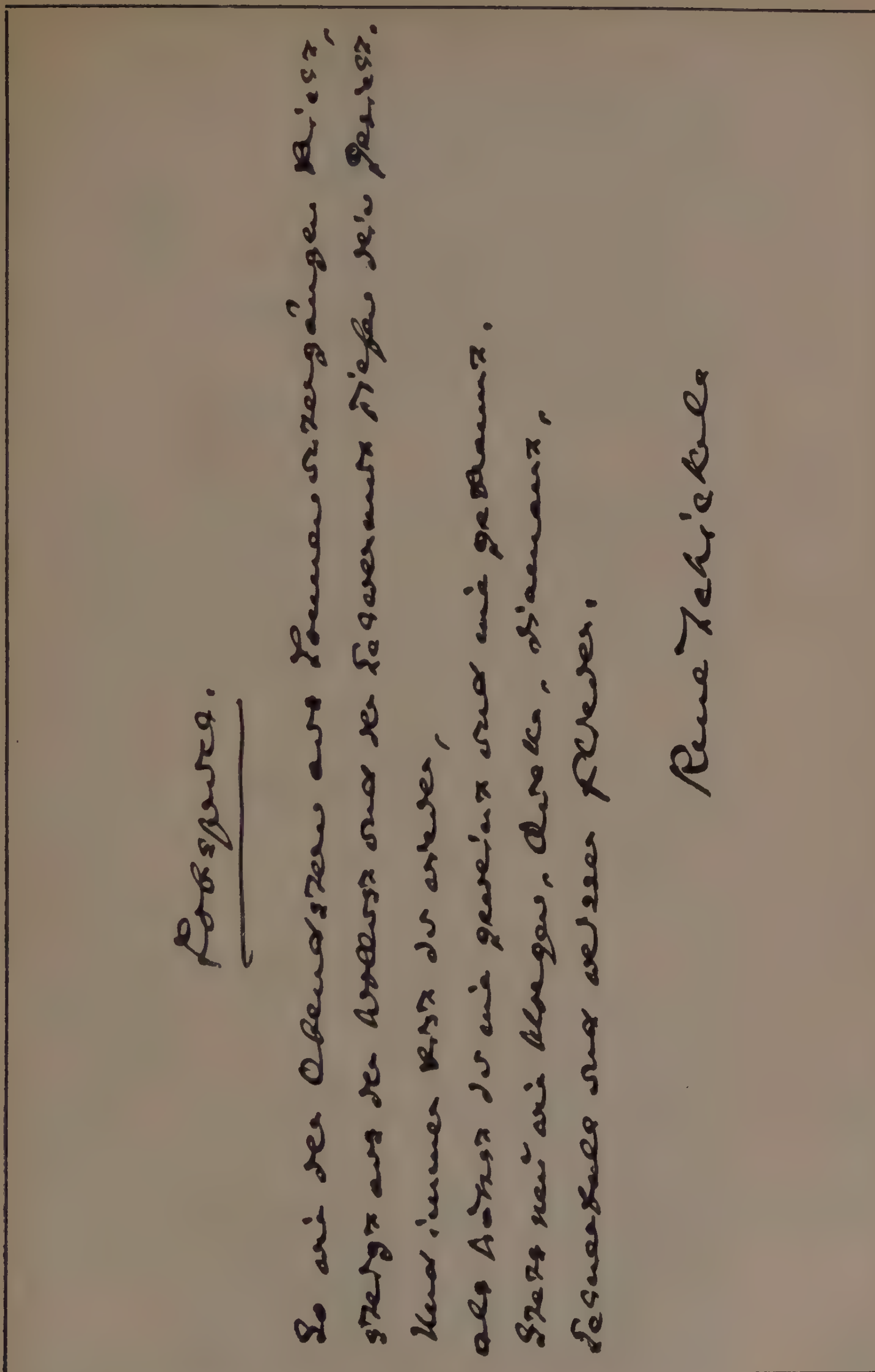
Der Hans im Schnakenloch
hat alles, was er will,
und was er will, das hat er nicht,
und was er hat, das will er nicht;
der Hans im Schnakenloch
hat alles was er will —

Der Bruder, die Freunde, die Frau, die er liebt und doch verrät, gehen gerade Wege, er unstete; die Stunde der Entscheidung, die Kriegsstunde findet sie triebsicher, ihn tiefer zerrissen. Der Tod in dem französischen Heere, an dessen Sieg er nicht glaubt, bleibt des Heimatflüchtigen letzte Hoffnung. Vor dem Drama aber als dem Ablauf seines möglichen Schicksals ruft der Dichter, der noch leben und wirken möchte, sich zu: Dieser und Jener, Du und Du. Wähle, greif zu! Sei Der oder Du! Hol' aus! Schlag' zu!

Zwischen den Rassen und zwischen den Zeiten

Noch heute steht Schickele zwischen den Zeiten und zwischen den Rassen. Auch in seiner Kunst! Seine Technik der losen Einzelbilder wechselt zwischen Impressionen und Expressionen, wenn auch die letzten Werke wie das in Bern 1917 unter internationalen Schiebern und Spionen spielende Schauspiel „Am Glockenturm" (1920) und das Drama: „Die Neuen Kerle" (1921) ganz expressionistische Versuche darstellen. Der Blutstrom aber, der die Werke durchfließt, ist mehr gallisch als deutsch. Gallisch die Anlage von „Trimpopp und Manasse", diese Erzählung vom Arier und vom Semiten, gallisch die Anlage des Romans von Benkal, dieser Märchenschau, die unter dem Bilde des Krieges zwischen Langnasen und Krummen den drohenden Krieg zwischen Frankreich und Deutschland gestaltete, wirklichkeitsnah und märchenfern. Gallisch die spielende Heiterkeit, für die der glänzende Delphin, der unter sich die Tiefe hat, das Sinnbild ist, gallisch die tänzelnde Leichtigkeit, die Triebverwandtschaft mit der Frau: Mädchen und Frauen gelingen diesem Dichter am besten, heißen sie nun Lo oder Aïssé („Aïssé. Aus einer indischen Reise". 1915), Hahna, Kru, Ij oder Gugu.

So sind denn auch unter seinen Gedichten die die vollkommensten, die Sonne, Güte, spielerische Anmut, südliche Leichtigkeit, mittelalterliche Süße und Schwermut einfangen. Merkwürdig, wie dieser Lobredner auf die Weltstadt bei ihrer Gestaltung so ganz versagt. Was ist das noch in die „Anthologie junger Lyrik" von Rudolf Kayser „Verkündigung" aufgenommene Gedicht „Der Potsdamer Platz" für ein unzulängliches, unselbständiges Gebilde! Überhaupt ist die Zahl der vollendeten Gedichte selbst in der Auswahl „Mein Herz, mein Land" (1919) nicht groß. Eines schließe als Beispiel; es gab einer Sammlung („Die Leibwache" 1914) den Titel, es gibt auch heute noch ein gutes dichterisches Selbstbild dieser anziehenden, für das neue Schrifttum als Organisator und Schöpfer bezeichnenden Persönlichkeit:



Lobspruch.

So wie der Abendstern aus Sonnenuntergängen bricht,
steigt aus der Wollust und der Schwermut Tiefen dein Gesicht.
Und immer bist du anders,
als Antlitz du nie geweint und nie geträumt.
Stets neu wie Morgen, Quelle, Diamant,
Schneeballe und weißer Flieder.

René Schickele

René Schickele

Ein Selbstbild
(Die Leibwache)

Und bin ich auch in mancher Stunde wie verdammt,
ich weiß, daß doch ein Schein von meinem Blut,
wo ich mich rühre, wo ich raste, mich umflammt
wie eine große Glorie innerlicher Glut.
Darin ist alles das enthalten, was die Väter,
ob sie Soldaten, Bauern, Sünder oder Beter
von ihrem Innersten ins Äußere geglüht,
daß es mein eigen Blut noch heute fühlt.

Denn ja, ich fühl's wie Rüstung, Schild und Feuerwall
und Festung, die mich überall umgibt,
und wieder so, daß es der Schöpfung wirren Schwall
mit Netzen wie aus Blut und Sonnenstäubchen siebt,
damit in meiner Augen Nähe kommt,
nur, was für Ewigkeiten ihnen frommt,
und immer nur in meinem Herzen Wurzeln schlägt
und darin gräbt, weß Wachstum dies mein Herz verträgt;

und was es tiefer noch verankert in den Grund,
von dem ich nichts weiß, als daß zu Beginn
ein heißer Wille schwoll, der dann von Mund zu Mund
sich fortgepflanzt bis her zu mir, der ich jetzt bin.
Und bei mir sind, die mich vor schwerstem Leid bewahren!
Ich recke mich inmitten himmlischer Husaren,
heb ich die Hand, so winken tausend Hände mit,
und halte ich, so hält mit mir der Geisterritt.

Im Schlaf spür ich sie wie im Biwak um mich her,
sie liegen da, die Zügel umgehängt,
sie atmen, regen sich wie ich, sind leicht und schwer,
und manchmal, wenn sich einer an den andern drängt,
ersteht ein Klingen, dessen Widerhallen
in meinem Körper bebt wie Niederfallen
von eines Brunnens Strahl in einem Vestibül.
Dann ist's, daß ich das Herz der Mütter zittern fühl!

Dann ist's, daß wild und süß die Liebe überfließt
und mir und jeder Kreatur,
Rakete um Rakete in den Himmel schießt,
im Dunkel still steht jede Uhr.
Und klare Meere spiegeln lichte Sterne,
die Früchte zeigen schamlos ihre Kerne,
es strömt ein Licht von mir zum fernsten Land,
es schlägt ein Wellenschlag von mir den fernsten Strand.

Drum, bin ich auch in mancher Stunde wie verdammt,
ich weiß trotzdem: ein Schein von meinem Blut,
wo ich auch bin, ob schlafend oder wach, umflammt
mein Tun mit einer Glorie innerlicher Glut.
Darin ist alles das enthalten, was die Väter,
ob sie Soldaten, Bauern, Sünder oder Beter,
mit ganzem Herzen ausgelebt zu meiner Hut.

2. Alfred Wolfenstein

Herbei ihr alle, die der Seele dienen,
Aus tönendem Haupt der Kunst, aus bewegenden Mienen
Im Werk die arme Welt vollkommner baun,
Im Schwung des Worts, im Schwarm der Violinen —

Und die voll Sorgen in den Kohlengrüften,
An fremdem Baugerüst in schwindelnden Lüften
Arbeiten nackt in Armut, Gift und Dampf —
Zu andrem Kampf! zu andrem Kampf hebt Haupt und Hüften!

Ihr Freunde, wohnend überall!
Ihr Schaffenden quer durch den hohlen Schwall,
Durch Sümpfe Geld, durch Abgrund Krieg, durch Wüste Gleichmut,
Quer durch der Länder falsch zerteilten Ball
Erscheint!

Aus „Der gute Kampf".

Der Tänzer
Vergleich mit Schickele und Ehrenstein

Liest man, den Ton Schickeleſcher Bekenntnisstrophen noch im Ohre, Verse von Alfred Wolfenstein (geb. 1888), so hat man das Gefühl: hier ist zu dem einen menschlichen Kämpfer irgendwie die Ergänzung: zu dem weichen Sänger der straffe Tänzer, zu dem immer auch weiblich Empfänglichen der nur männlich Tragende, Schenkende, zu der weichen Klangseele der rhythmische Ordner. Besteht so zwischen Schickele und Wolfenstein nur ein polarer Gegensatz — aus dem Bilde seines Willens und Werkes wird er klar werden —, so besteht zwischen Wolfenstein und einem anderen Aktionslyriker, Albert Ehrenstein, ein kontradiktorischer Gegensatz. Hier der Werte Feststellende oder Genießende, dort der Werte Fordernde; hier der jeder Hoffnung Bare, dort der Gläubige; hier der Erleider, dort der Erkämpfer seines Schicksals; hier der Mann der Entzauberung der menschlichen Beziehungen, dort ihr Verklärer; hier der triebbeherrschte Entgötterer der Liebe, dort der geistbeherrschte Vergötterer der alle menschliche Fremdheit aufhebenden Freundschaft; hier der Bekenner der Unmöglichkeit zur Hingabe, dort der Forderer der Hingabe an die Masse, der die Überhebung der Geistigen geißelt, der zum „ungeteilten großen menschlichen Arbeitertum" gehören will, der „sich drangibt", selbst „auf die Gefahr des Unterganges"; hier der Künstler, bei dem bewußt oder unbewußt vorherrscht das Hirn, dort der Künstler, der die Vorherrschaft der vergessenen Seele und des vergessenen Herzens fordert: man erinnert sich des S. 337 bereits angeführten Gedichtes.

Der Lyriker

Dem äußeren Umfange nach ist Wolfensteins Werk nicht groß. Die Gedichtsammlungen „Die gottlosen Jahre" (1914) und „Die Freundschaft" (1917) vereinigt jetzt „in neuer Verschmelzung, in Vereinigung ihres Aufbaus" die Auswahl „Menschlicher Kämpfer" (1919). Aus dem „Dunkel" — so ist der erste Teil überschrieben —, aus der Unrast seiner gottlosen Jahre tastet der Knabe und Jüngling sich langsam in die Welt, wobei nicht wie bei Ehrenstein die Liebe das Erlebnis, sondern nur eines unter anderen zur Erweckung ist. Einmal sieht er im Gleichnis ganz nahe sein Leben: er steht vor dem Bestienhaus:

Menschlicher Kämpfer

Ich gleite, rings umgittert von den dunklen Tieren,
Durchs brüllende Haus am Stoß der Stäbe hin und her,
Und blicke weit in ihren Blick wie weit hinaus auf Meer
In ihre Freiheit ... die die schönen nie verlieren.

Alfred Wolfenstein

Der harte Takt der engen Stadt und Menschheit zählt
An meinen Zeh'n, doch lose schreiten Einsamkeiten
Im Tigerknie, und seine baumgestreiften Seiten
Sind keiner Straße, nur der Erde selbst vermählt.

Ach ihre reinen heißen Seelen fühlt mein Wille
Und ich zerschmelze sehnsuchtsvoller als ein Weib.
Des Jaguars Blitze gelb aus seinem Sturmnachtleib
Umglühen mein Schneegesicht und winzige Pupille.

Der Adler sitzt wie Statuen still und scheinbar schwer
Und aufwärts aufwärts in Bewegung ungeheuer!
Sein Auftrieb greift in mich und spannt mich in sein Steuer —
Ich bleibe still, ich bin von Stein, es fliegt nur er.

Es steigen hoch der Elefanten graue Eise,
Gebirge, nur von Riesengeistern noch bewohnt:
Von Wucht und Glut des wilden Alls bin ich umthront
Und ich steh' eingesperrt in ihrem freien Kreise.

Aber eines sagen schon diese Worte und Rhythmen, deren „kubische" Form manche wie Hasenclever an Picasso erinnert haben: hier läßt sich einer nicht von der Unrast dumpfer Jahre treiben, erlöst sie hingegeben und verloren zur Melodie, sondern: hier horcht einer kämpferisch aufsässig auf den Marschrhythmus seines Seelen-Kampfes um eine aufrechte Zukunft:

Die gottlosen Jahre

Musik nicht will ich machen, sondern schreiten
Und zeigen meine Schritte.
Musik nicht gibt das hart geballte Reiten
Der Heere von Seelen, die streiten
Um meine Mitte.

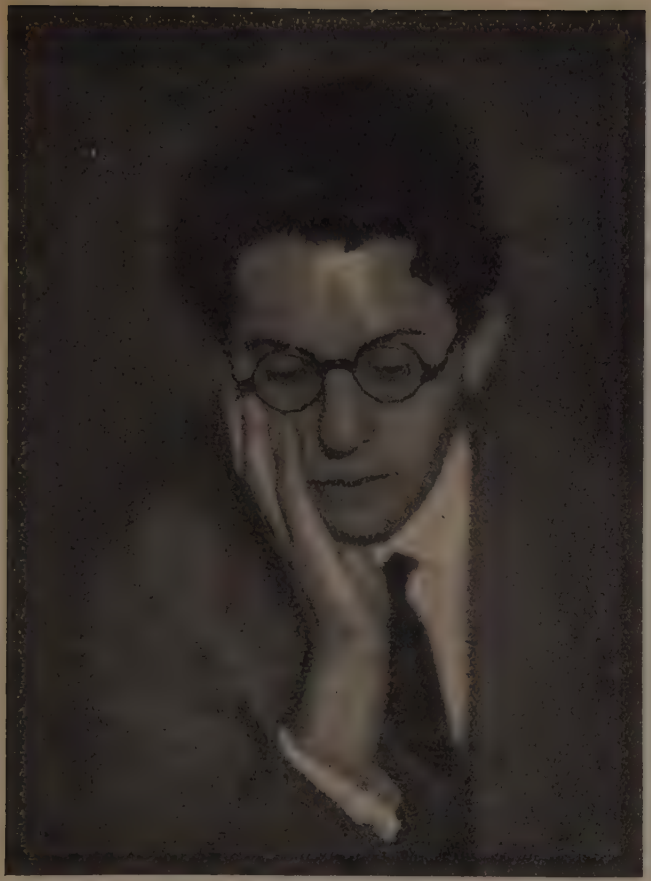
Und ist kein Boden mehr, kein Traum zu schreiten,
So sollt ihr noch mein Stehn verspüren,
Ich laß wie ein Gebirge mich nicht gleiten,
So gut befreundet immer noch mit Möglichkeiten,
Kein Schicksal soll mir meine Stirn entführen.

Am scharfen Rande ausgesogner Weiten,
Auf nichts als meinen zitternd spitzen Zehen,
Erwachsen, sehend nur mein Sehen,
Entstürzt dem ersten Garten und mit keiner zweiten
Musik als meinem Warten —: spürt mich stehen.

Im „Allegro der Finsternis" dämmert dem von dunklen Gewalten Bedrängten ein erster erlösender Schein: eine unmenschliche Stimme flüstert: „Was sucht ihr das Licht?... Statt die Liebe?... was sucht ihr nicht euch statt den Himmel? Zur Hölle nur sehen, die grell aneinander vorübersehn!" Im zweiten Teil hat er Halt und Ziel gefunden: „Freundschaft" zu den Gleichgestimmten, Bruderschaft zu allen Menschen. Zuerst als Sehnsucht:

Begegnungen

Durch Straßen wandernd sehe ich euch an,
Dich Mädchen wünschend, wollender dich Mann!
Es gibt so plötzlich blitzende Gesichter,
So langsam lichte wie der Nächte Lichter.



Alfred Wolfenstein

Photogr. **Li Osborne**, München.

Ein Bild von **Ludwig Meidner** s. Seite 338.

Im dicken Strom der unsichtbaren Leute
Wie blinkt ihr auf, ihr sternenhaft durchfreute:
Du mit den Augen tief wie Silber, du
Mit Haar, verkündend deines Denkens Ruh.

Und Busen, leicht zweieinig wie der Gang
Der Füße mit dem hell verschlungnen Klang!
Manchmal bewegen sich mit Inbrunst Hände
Als hülfen sie mir über starrste Wände.

Und Männerlippen breitgeflügelt schweben
Bewußt, wie über einem Schiff voll Leben,
Und Stirne du, die gerade Grenzen stellt
Zwischen durchstrahltem Geist und stumpfer Welt.

Ihr nicht sehr vielen, doch so vollen ihr,
Von andrer Höh', — von gleichem Licht mit mir:
Uns dient die Erde nur, um uns zu sehen,
Wir halten recht weit weg ihr drehend Wehen.

Alfred Wolfenstein

Doch bringe ich euch wohl in leise Worte,
Ich bring euch nicht in meiner Arme Pforte.
Ich komm — ihr kommt — wir treffen uns, — vorbei —
Es rauscht der Straßen dichtes Einerlei.

Dann als Erfüllung:

Aus: An den Anderen

Das ist die weite Welt! wer rührt sie menschlich an?
Unförmlich liegt sie, breit erwartend jedermann.
O blindlings Schweigen,
Wo Lerchen sich verlierend steigen.

Doch du bist hier! Gesang, Gerank für uns und dich,
Den Horizont, der um die dünnste Ferne schlich,
Drängst du zusammen
In deines Haupts gefühlte Flammen.

In dir, o weltbewußter Geist, erglänzt die Glut,
Die dort nur Mond und Sonne ist, als Schlecht und Gut!
Nur dich berühren
Gestalten Andrer, glühn und schüren.

Du Mensch und meine einzige Möglichkeit! Du Freund
Und du, die Burg der Seele, allzu hart umzäunt,
Stößt meine Liebe
Ins haltlos tiefe Weltgetriebe.

Was sind Venus, Mars und Jupiter! Scheine nur! Die weitere Welt ist der Freund, der Menschenbruder: „Mensch bei dem Menschen — Und die Welt ist wieder! Gewalt erblaßt, Gewalt sinkt vor dir nieder..." Dahin die alte Welt, die alte Zeit, die alte Stadt, „mit kahlem Steingesicht, unnahbar böse"; herauf die Friedensstadt, die schöne, helle, die Stadt „voll Stirnen, Himmeln, Wucht und Licht". Reif ist der Mensch zur „Erhebung" (der dritte Teil!), reif, aus sich die Welt zu schaffen, die Seelen-Welt der Liebe, Wahrheit, Freiheit, die neue Welt einer neuen Seelenleidenschaft: „Was frostig ist, zerströmt! was starr ist, fällt! / Wer sich versteckt, stürz ein! wer liebt, ist Held!"

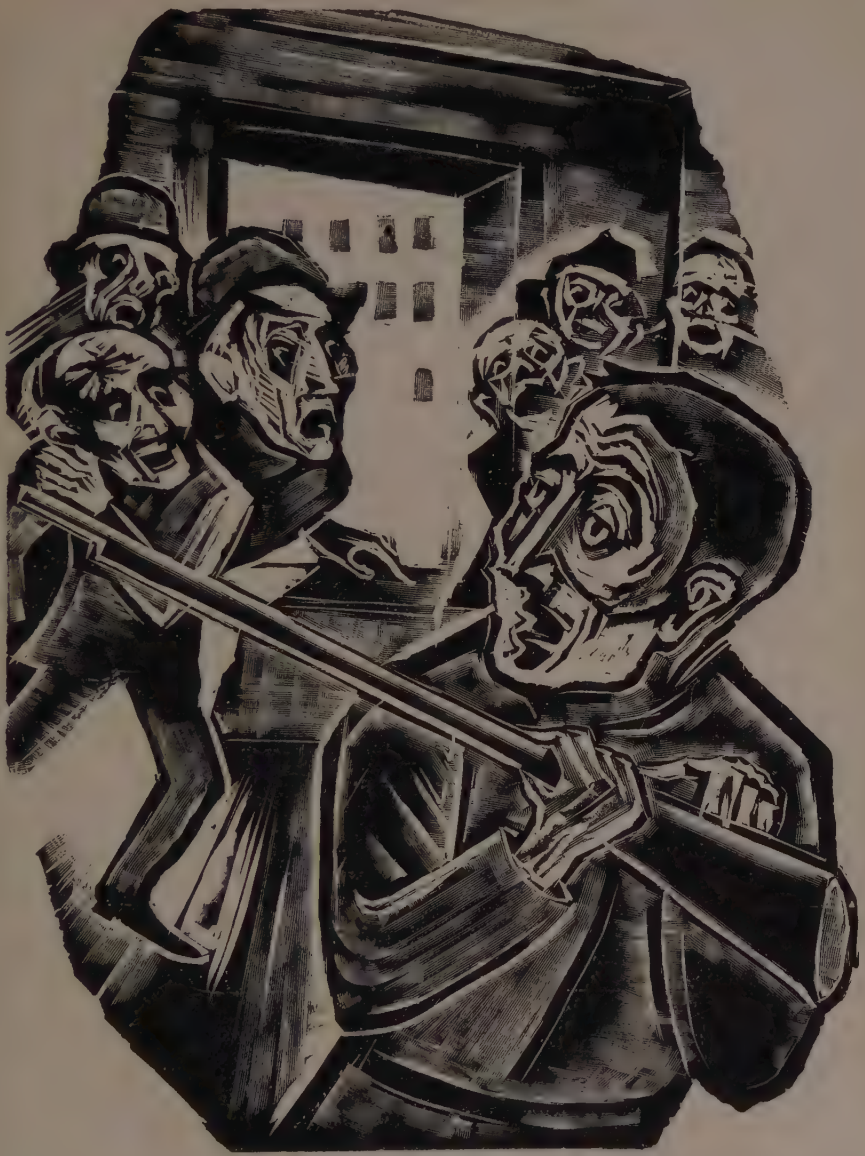
Aus neuem Chaos, aus dem hohen Meer,
Zu dem wir schmelzen, neue Form rausch her:
Die Mauern trennen nicht, leicht wohnen in Wellen
Geistherzen, die zu Freundesstädten schwellen!

Immer wieder aber schließt sich der Ring: aus der Einsamkeit zur Freundschaft, zu neuer zeugender Einsamkeit, die der Schaffende, Bauende, Wahrheitsuchende braucht. „Aus uns die Schöpfung —! Menschenwelt —!"

Den guten Ansturm führen sie!
Und Finsternis wird fliehn. Denn die noch nie
Gewesen ist: die Menschensonne runden
Sie an den Himmel, ihrem Geist entbunden.

Hirndichter oder nicht?

Man hat auch Wolfenstein tadelnd einen Hirndichter genannt. Weil er mit den beiden „Jahrbüchern für neue Dichtung und Wertung", den beiden Bänden der „Erhebung" (1919 u. 1920), Dichter und Programmatiker gesammelt und selbst Programmatisches gesagt hat — an anderer Stelle ist davon die Rede gewesen —, hat man auch seiner Lyrik den Stempel des Allzubewußten aufgedrückt. Er ist Hirndichter, wenn man darunter einen Dichter versteht, der ein



Jakob Steinhart, Holzschnitt zu „Der Flügelmann“,
Dichtung von **Alfred Wolfenstein.**
Verlag von Karl Rauch in Dessau.

Alfred Wolfenstein

geistiges Ziel bewußt erstrebt; er ist es *nicht*, wenn man damit die leidenschaftliche Durchglutung und Durchfühlung der Worte und Bilder leugnet; die hat dieser Lyriker, bei dem nur — er gehörte sonst nicht dieser Zeit an als ihr Sprecher — die Bildfülle chaotisch quillt.

Der Erzähler

Berechneter wirkt das erzählende und dramatische Werk. Hier entsprechen die unter dem Titel „Der Lebendige" (1918) gesammelten, zwischen 1911 und 1913 entstandenen Novellen und in gewissem Sinne auch noch die 1915 in den „Weißen Blättern" veröffentlichte „Novelle an die Zeit" rein stofflich den „gottlosen Jahren". Aus dem gewitterschwülen Dunkel ihrer „seelischen Landschaften" suchen junge einsame Menschen leidenschaftlich nach einem Ausgang: befreit von einer Welt der Finsternis, des Taumels, der Bewußtlosigkeit stehen sie zuletzt am Eingang in eine Welt des bewußten Geistes, der Liebe, der Güte, der Menschenbruderschaft. Der fliegenden Hast ihrer sehnsüchtigen chaotischen Gefühle entspricht ein Stil, der zunächst nur wie eine wilde Bilderflucht anmutet, sich aber doch als mindestens mögliche, wenn nicht nötige Form enthüllt. Der beruhigte Dreißiger hat dann für seine Novelle „Unter den Sternen" (1924) einen ganz anderen Stil gefunden. In zwingenden Sätzen, die nichts Überstürztes oder Flackerndes mehr haben, sondern das Starre eines unabwendbaren Schicksalsablaufs, führt er ein zwischen Diesseits und Jenseits, Erde und All unversöhntes Leben in den Arm des Versöhners Tod.

Der Dramatiker

Der männlich bewußten Welt der „Freundschaft" und der „Erhebung" gehören ganz die frühesten dramatischen Versuche an, die Dichtung „Die Nackten" (1917) und die im zweiten Bande des Jahrbuchs „Die Erhebung" 1920 abgedruckten Dichtungen „Der Mann", deren wesentlichster Teil — nach den lyrisch einleitenden Gedichten „Unruh des Jünglings" und „Tag des Mannes" — die dramatische „Symphonie von eines Mannes Tod" ist. Am meisten nähern sich, aber nur in der ersten Fassung von 1917, „die Nackten", in denen die Armen, die Nackten, die reinen Menschen, das gute Volk den Mann aus der Interessenpolitik der Parteien der „Stehenden", der „Schreitenden", der „Rennenden" heraus auf die Höhe geistiger Politik heraufreißen, dem Zwittergebilde einer politischen Dichtung, die Wolfenstein selbst verwirft. Auch hier *will* er wie in seiner Lyrik Dichter sein; ihm ist nicht, wie den Programmatikern des „Ziels", die Kunst ein überflüssiger Umweg; er hat im zweiten Band seiner „Erhebung" — wir kennen die Hauptstelle schon — kluge Worte gegen den „Bildersturm" der Futuristen gefunden, die den Menschen aus dem Paradiese stoßen, damit ihn hinter der Mauer nun Zeitung, Partei, Geschäft empfangen. Wolfenstein will wirken, aber als Dichter. Er will das Gewissen formen, aber kein „überhebliches Weltvorbild" geben: Kunst gibt ihm — man lese die Worte (S. 374) nach — „das Menschenbild der Welt." Wie ernst es Wolfenstein damit ist, zeigt gerade die „Symphonie von eines Mannes Tod", mag sie auch manchen Klippen gerade nur eben ausweichen. Wolfenstein gestaltet die letzten Stunden eines politischen Märtyrers, in denen der Todgeweihte die letzten Versuchungen, seinem Schicksale durch einen anderen Tod zu entgehen, überwindet, mit reinem Opfertode *seinen* Tag heraufführend. Wie wenige Dichter von heute hätten sich diese Gelegenheit entgehen lassen, Freiheitsreden zu halten! Aber Wolfenstein ist in erster Linie Dichter; sein Vorbild ist der von ihm übersetzte Shelley. In ihm fand er vereinigt, was die eigene Zeit suchte, den „Einklang von Dichtertum und Kämpfertum". In ihm fand er auch, was er selbst außerdem in sich fühlte: Besessenheit von einer Liebe, die nicht „milde Welle" war „wie

bei heutigen Missionaren der Brüderlichkeit", sondern die „zum Himmel" „stürmt". Alfred Wolfenstein

Die weitere Entwicklung des Dramatikers bestätigt Wolfensteins Willen, getrennt von den „Aktivisten" des „Ziels" seinen eigenen dichterischen Weg zu gehen, Gebilde zu schaffen, die „im Grade der letzten Erregung Ahnung, Erweckung und Weiterweckung" schenken, nie aber sich ins „rissige Reich der Politik" verirren: „Die ist Betrug an fugender Musik." Er will durch „Erregung neuer Empfindungswelten" ein neues Gewissen formen; er will — wie Shelley — in allen Dämmerungen Geheimnisse des Lebens schauen lassen, auch in den Dämmerungen des Todes, der ihm wie dem jungen Goethe ein Kunstgriff ist, viel Leben und immer Neues zu schaffen. So erweitern die Dramen nur die Welt des Lyrikers. Sie kreisen alle: die drei „szenischen Dichtungen" „Mörder und Träumer" (1923) — darin die neue, nun alles Zeitlichen entlastete Fassung der „Nackten" —, die Einakter „Umkehr" (1922) — er heißt in neuer Fassung (1925) „Das neue Leben" — und „Sturm auf den Tod" (1921; neue Fassung 1925), die kleine dramatische Dichtung „Der Flügelmann" (1924) und das Drama in acht Bildern „Der Narr der Insel" (1925) um die gleichen Vorwürfe: Tod und Leben, Ich und All, Einsamkeit und Gemeinsamkeit, Tänzertum und Arbeitertum, Dichter und Welt, Hingabe an ein Denkbild oder ein Menschenbild, Opfer der Aufgabe oder Opfer des Nächsten, Weltvollendung oder Selbstvollendung. Nur letzte Hingabe findet Gnade; wer sich nicht ganz gibt, wer heute schon Glück will, der ist „der Narr der Insel", der irgendwo, weltenfern, mit wenigen genießen will, was keiner genießen darf, solange die übrige Menschheit entbehrend kämpft. Was immer vorschwebt, ist eine Menschheit, in der jeder Mensch, jeder Einzelne „eine Welt auf sich gestellt", zwischen Einsamkeit und Gemeinsamkeit wechselnd und aus diesem Wechsel neue Kräfte zur Steigerung seiner selbst und der anderen ziehend, im Hang zu Allen und Allem wieder „mit dem Tanz und Klang der Sphären ganz zusammenfällt". Einige Male, wenn im Mittelpunkte der dramatischen Bilder der Künstler oder der Dichter steht, wie in „Umkehr" oder im „Besuch der Zeit" (in „Mörder und Träumer"), erleben wir den Kampf des Theoretikers für die wahre Aufgabe der Kunst im Bilde einer dramatischen Szenenfolge, aber nicht in logischen Auseinandersetzungen, sondern in den Dämmernissen von Erregungen und Schicksalen. Denn ohne theaterhaft überklar und theaterfeindlich dunkel und verworren zu werden, möchte Wolfenstein in der Mitte zwischen beiden entgegengesetzten Gestaltungsformen der Gegenwart, zwischen Klarheit und Geheimnis die „Musik der Zeit" mit der „Musik der Ewigkeit" verbinden. Noch steht er als Dramatiker auf der Mitte dieses Weges. Letzte Entwicklung

Siebentes Kapitel

Abstrakte Lyrik – Sturm und Sturmdichtung

1. Allgemeines

Als „Wochenschrift für Kultur und die Künste" wurde „Der Sturm" 1910 in Berlin von Herwarth Walden gegründet. In die träge stauende, dumpfschwüle Zeit sollte er — das sagte der Name — bringen, was nun Kunst schien: Bewegung. Er sammelte die jungen Künstler und Wortführer der neuen expressio- Entwicklung des Sturms. Gründer, Wortführer, Mitarbeiter

Umfang acht Seiten

Einzelbezug 20 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag
Berlin W 9 / Potsdamer Straße 18

Herausgeber und Schriftleiter
HERWARTH WALDEN

Ausstellungsräume
Berlin W / Königin Augustastr. 51

DRITTER JAHRGANG | BERLIN OKTOBER 1912 | NUMMER 129

Inhalt: Kandinsky: Ueber Kunstverstehen / Karl Borromäus Heinrich: Menschen von Gottes Gnaden / Albert Ehrenstein: Die alte Geschichte / Günther Mürr: Gedicht / Grete Tichauer: Gedichte / Alfred Döblin: Tänzerinnen / Jacques Rivière: Baudelaire / Empfohlene Bücher / Kandinsky: Sechs Originalholzschnitte / Franz Marc: Pferde: / Originalholzschnitt

W. Kandinsky: Originalholzschnitt / 1910

Ueber Kunstverstehen

Von Kandinsky

Zu großen Zeiten ist die geistige Atmosphäre von einem präcisen Wunsch, von einer bestimmten Notwendigkeit dermaßen erfüllt, daß man leicht zum Propheten werden kann.

So sind überhaupt die Wendungsperioden, die Zeiten, in welchen die innere, vor dem oberflächlichen Auge versteckte innere Reife dem geistigen Pendel unsichtbar einen unüberwindlichen Stoß gibt.

Das ist der Pendel, welcher demselben oberflächlichen Auge als ein immer an derselben Stelle hin und her wackelnder Gegenstand erscheint.

Er steigt diesen gesetzmäßigen Berg auf. Bleibt einen Augenblick, einen unaussprechlich kurzen Augenblick, da oben stehen und nimmt den neuen Weg, die neue Richtung an.

In dem unglaublich kurzen Augenblick des Stillstandes kann jeder leicht die neue Richtung prophezeien.

Es ist nur merkwürdig, fast unerklärlich, daß „die große Menge" diesem „Propheten" nicht glaubt.

Alles „Präcise", Analytische, Scharfkantige, Hartbestimmende, im Harten Gesetzliche, das durch Jahrhunderte ging und im neunzehnten Jahrhundert allumfassend uns heute zum Entsetzen sich „entwickelt" hat, ist heute „plötzlich" so fremd, so abgeschlossen, und wie es manchem heute scheint „unnötig" geworden, daß man sich beinahe mit Gewalt den Gedanken, die Erinnerung aufzwingen muß. „es war erst gestern" Und . . . „in mir sind noch manche Ueberreste dieser Zeit zu finden". Diesen letzten Gedanken glaubt jeder von uns ebenso wenig, wie den uns persönlich bevorstehenden Tod. Aber auch das Wissen ist hier nicht leicht.

Ich glaube nicht, daß es heute einen einzigen Kritiker gibt, der nicht weiß, daß „der Impressionismus aus ist". Manche wissen auch, daß er der natürliche Abschluß des naturellen Wollens in der Kunst war.

Es scheint, daß auch die äußeren Ereignisse die „verlorene Zeit" nachholen wollen.

„Die Entwicklung" spielt sich mit einer in Verzweiflung bringenden Geschwindigkeit ab.

Vor drei Jahren wurde jedes neue Bild vom großen Publikum, vom Kunstkenner, vom Kunstfreund, vom Kunstkritiker beschimpft.

152

Umfang acht Seiten — Einzelbezug: 10 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag: Berlin-Halensee, Katharinenstrasse 5 Fernsprecher Amt Wilmersdorf 3534 / Anzeigen-Annahme und Geschäftsstelle: Berlin W 35, Potsdamerstr. 111 / Amt VI 3444

Herausgeber und Schriftleiter: HERWARTH WALDEN

Vierteljahresbezug 1,25 Mark / Halbjahresbezug 2,50 Mark / Jahresbezug 5,00 Mark / bei freier Zustellung / Insertionspreis für die fünfgespaltene Nonpareillezeile 60 Pfennig

JAHRGANG 1910 — BERLIN/DONNERSTAG DEN 14. JULI 1910/WIEN — NUMMER 20

Zeichnung von Oskar Kokoschka zu dem Drama **Mörder, Hoffnung der Frauen**

INHALT: OSKAR KOKOSCHKA: Mörder, Hoffnung der Frauen / PAUL LEPPIN: Daniel Jesus / Roman / ALFRED DÖBLIN: Gespräche mit Kalypso über die Musik / SIEGFRIED PFANKUCH: Liegt der Friede in der Luft / PAUL SCHEERBART: Gegenerklärung / KARL VOGT Nissen als Theaterdirektor / MINIMAX: Kriegsbericht / Karikaturen

Mörder, Hoffnung der Frauen

Von Oskar Kokoschka

Personen:

Mann
Frau
Chor Männer und Weiber.

Nachthimmel, Turm mit großer roter eiserner Kafigtur; Fackeln das einzige Licht, schwarzer Boden, so zum Turm aufsteigend, daß alle Figuren reliefartig zu sehen sind.

Der Mann

Weißes Gesicht, blaugepanzert, Stirntuch, das eine Wunde bedeckt, mit der Schar der Manner (wilde Kopfe, graue und rote Kopftücher, weiße, schwarze und braune Kleider, Zeichen auf den Kleidern, nackte Beine, hohe Fackelstangen, Schellen, Gefose), kriechen herauf mit vorgestreckten Stangen und Lichtern, versuchen müde und unwillig den Abenteurer zurückzuhalten, reißen sein Pferd nieder, er geht vor, sie lösen den Kreis um ihn, während sie mit langsamer Steigerung aufschreien.

Männer

Wir waren das flammende Rad um ihn,
Wir waren das flammende Rad um dich, Bestürmer verschlossener Festungen!

gehen zögernd wieder als Kette nach, er mit dem Fackelträger vor sich, geht voran.

Männer

Führ' uns Blasser!

Während sie das Pferd niederreißen wollen, steigen Weiber mit der Führerin die linke Stiege herauf.

Frau rote Kleider, offene gelbe Haare, groß,

Frau laut

Mit meinem Atem erflackert die blonde Scheibe der Sonne, mein Auge sammelt der Männer Frohlocken, ihre stammelnde Lust kriecht wie eine Bestie um mich.

Weiber

lösen sich von ihr los, sehen jetzt erst den Fremden.

Erstes Weib flüstern

Sein Atem saugt sich grüßend der Jungfrau an!

Abstrakte Lyrik Sturm und Sturmdichtung Allgemeines

nistischen Kunst, ziemlich weitherzig im Anfang, als die Theorie noch unfertig war; er erregte mit der ersten großen Ausstellung, der Herbstausstellung 1913 (Erster deutscher Herbstsalon Der Sturm), die allgemeine Aufmerksamkeit und gestaltete durch immer engere Auswahl der Mitarbeiter, durch Beschränkung auf einen kleinen Kreis, allmählich das heraus, was heute als Sturmkunst und Sturmtheorie Anspruch auf internationale Geltung teilweise hat, teilweise erhebt. Während die Wochenschrift in eine Halbmonatsschrift, später in eine Monatsschrift überging, erweiterte Herwarth Walden bis 1919 ständig seinen Wirkungskreis. Er gründete einen Verlag, veranstaltete ständige Ausstellungen in Berlin, öfter wiederkehrende im Reiche und außerhalb Deutschlands, gründete eine (inzwischen wieder eingegangene) Sturmschule (später Sturm-Hochschule), die in Berlin Herwarth Walden selbst, in Holland Jacoba van Heemskerck leitete, errichtete eine (ebenfalls wieder eingegangene) Sturm-Bühne, die in acht Folgen 1918/19 ein Jahrbuch gleichen Namens herausgab, und veranstaltete endlich regelmäßige Sturm-Abende. Nirgends ist — neben der „Aktion" — die Entwicklung der neuen expressionistischen Bewegung besser zu verfolgen als an der Entwicklung des „Sturm". Im Anfang, in den ersten Jahrgängen treffen wir hier von Künstlern Franz Marc, Heckel, Kainer, Kirchner, Kokoschka, Nolde, Hodler, Schmidt-Rottluff, Klein, Melzer, Pechstein, Segal, Tappert, später die außer Franz Marc nun für Walden entscheidend und führend erscheinenden Kandinsky, Chagall, Léger, Metzinger, Boccioni, Carra, Severini, Picabia, Delaunay, Klee, Jacoba van Heemskerck, Campendonck, Bauer, Muche, Molzahn, Nell Walden, Itten, Stuckenberg, Topp, Baumann, Filla, Kubin, Maria Uhden, Archipenko, Wauer, Herzog, Gleizes, Schwitters; von Dichtern und Wortführern anfangs unter anderen Strindberg, Per Hallström, Dehmel, Mombert, Alfred Döblin, Scheerbart, Else Lasker-Schüler, Max Brod, Friedrich Kurt Benndorf, Otto Stoeßl, Walter Heymann, Jakob van Hoddis, Ernst Blaß, Ernst Wilhelm Lotz, Paul Zech, Alfred Richard Meyer, Albert Ehrenstein, Franz Jung, Otto Rung, Mynona, Joseph Adler, Peter Altenberg, Alfred Walter Heymel, Peter Baum, Samuel Lublinski, Lothar von Kunowski, Wilhelm Worringer, Kurt Hiller, später dann mehr und endlich fast ausschließlich die eigentlichen Sturmkünstler und Theoretiker: Herwarth Walden, Rudolf Blümner, William Wauer, August Stramm (seit 1913), Hermann Essig, Kurt Heynicke, Adolf Knoblauch, Willy Knobloch, Wilhelm Runge, Franz Richard Behrens, Kurt Liebmann, Otto Nebel, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters. So bildete „Der Sturm" 1910, so bildet er noch heute den äußersten linken Flügel; im zweiten Jahrgang überraschte und entrüstete hier Marinettis „Manifest des Futurismus", im zehnten Kurt Schwitters „Selbstbestimmungsrecht der Künstler", das berüchtigte Vorwort zu „Anna Blume". Daneben aber hat „Der Sturm" in den theoretischen Aufsätzen und Schriften Herwarth Waldens, Rudolf Blümners, William Wauers und Lothar Schreyers, namentlich in dem Sammelbande „Expressionismus / Die Kunstwende" (1918), in Waldens Schrift „Die neue Malerei" (1920), in seinen Aufsätzen über „Das Begriffliche in der Dichtung" und in seiner „Kritik der vorexpressionistischen Dichtung", in der Schrift Lothar Schreyers „Die neue Kunst" (1919 zuerst im „Sturm") und in seinen Aufsätzen über „Expressionistische Dichtung" (in der „Sturm-Bühne") dem Expressionismus eine Deutung gegeben, die zunächst einmal eine breitere Wiedergabe und nachdrückliche Auseinandersetzung verlangt. Sie kann und muß unabhängig sein von der widersprechenden menschlichen Bewertung der Bewegung, deren Mittelpunkt Herwarth Walden ist.

Hier ersteht das Bild eines Dieners der Kunst, eines an eine Idee Hingegebenen, eines unbestechlichen Kenners und hilfsbereiten Menschen, eines „erdrückenden Geistes", gegen den nur das deutsche Schrifttum „mit allen Mitteln der Gleichgültigkeit, der Unwissenheit, des Unverstandes, der Bosheit, des Neides, des Hasses, der Lüge, der Rachsucht und der Verleumdung sein klägliches Dasein zur Geltung zu bringen sucht"; dort enthüllt Hermann Essig, selbst ein Mitkämpfer des „Sturms", dem Walden 1918 einen begeisterten Nachruf schrieb, den Freund neben Heinrich von Kleist stellend, mit seinem nachgelassenen Romane „Der Taifun" (1919) die ganze Bewegung als einen üblen Geschäftsbetrieb, einen gewissenlosen Bohemeschwindel, auf den die sogenannten „Intellektuellen" hereinfallen, eine übelriechende Blase auf dem Weltstadtsumpfe von heute. Demgegenüber ist zunächst nur zu werten, was Wirkung tat, tut, die Zeit erhellt, sie auf neuen Wegen oder seltsamen Irrwegen zeigt.

Abstrakte Lyrik Sturm und Sturmdichtung Allgemeines

2. Sturmlehre

Auch diese Lehre beginnt: „Der Expressionismus ist keine Mode. Er ist eine Weltanschauung." Aber die nächsten Sätze lauten: „Und zwar eine Anschauung der Sinne, nicht der Begriffe. Und zwar eine Anschauung der Welt, von der die Erde ein Teil ist." Das heißt: Diese Lehre will reine Kunstlehre sein, diese Bekenner verfolgen keine „politischen", „sozialen, „ethischen" Ziele. Aber nicht etwa, weil sie den selbstherrlichen Absonderungsdünkel der Künstler teilen. Im Gegenteil: wie sie im besonderen etwa die üblichen „impressionistischen Porträts", die Ähnlichkeitswerte haben, verurteilen als „Beweisstücke für die Überhebung der Persönlichkeit, des eingebildeten Sonderwertes der Menschen, die diesen Wert nicht opfern, sondern erhalten wollen", so bekämpfen sie auch im allgemeinen jede Absonderung, jeden Persönlichkeitskult der früheren Zeit. Aber ihr soziales Fühlen, als selbstverständlich von ihnen oft ausgesprochen, soll keinen politischen, nur einen metaphysischen Sinn offenbaren. Dieses aber sind die Grundzüge der hauptsächlich von Walden und Schreyer festgelegten Lehre, insoweit sie besonders für die Dichtkunst in Frage kommen.

Expressionismus als Weltanschauung

Weltwende ist zugleich Kunstwende! Vier Jahrhunderte Nichtkunst und Unkunst, denen diese Kunstersatz waren, sind abgelaufen. Im Expressionismus besinnt sich die Kunst und der gewandelte Mensch wieder auf sich selbst. Expressionismus „ist die geistige Bewegung einer Zeit, die das innere Erlebnis über das äußere Leben stellt". Sein Gegenpol ist der (unkünstlerische) Impressionismus, dessen Erzeugnisse nur ganz selten einmal — durch Zufall — künstlerische Werte aufweisen. Der impressionistische Künstler will äußere Eindrücke nachahmen oder innere Eindrücke „optisch oder akustisch" festhalten. In jedem Falle: er *will* etwas. Aber der Künstler ist „willenloser Diener". Was er gibt, ist nicht Erfahrung, äußere oder innere, ist im Gegenteil das Unerfahrene, die Offenbarung. Was er kündet, ist ein geistiges Reich; was er gibt, ist, jenseits des äußeren Lebens der natürlichen Erfahrung, das Erlebnis „intuitiver Erkenntnis". „Kunst der Gegenwart" — Mittelpunkt ihres geistigen Lebens! — ist „Kunde einer offenbarten Erkenntnis". Kunst ist darum Geheimnis, als Geheimnis nicht zu enträtseln wie Leben, Liebe, Gott. „Die Weltwende scheidet die (armen) Menschen, die behaupten, zu wissen, was Liebe ist, von den Menschen, die Liebe haben. Sie scheidet die Menschen, die behaupten zu wissen, was Kunst ist, von den Menschen, die Kunst haben."

Kunst und Nichtkunst

Sturmlehre

Wer ist Künstler?

Der Künstler ist ein Mensch, der die Fähigkeit hat, Gesichte nicht nur zu erleiden — diese Gnade der Vision, die Gnade der Erscheinungen von Bildern, Lauten, Bewegungen haben auch andere —, sondern sie auch zu gestalten, zu künden. Ohne seinen Willen hat der Künstler das Gesicht, und schafft es unwillkürlich zur Gestalt. Er dient dabei keiner „Idee oder Sache". Ein Unding, von ethischer oder politischer Kunst zu reden. „Ethik und Politik sind Grundsätze, nach denen der Mensch sein tätiges Leben gestaltet. Das Gesicht aber ist die Abkehr vom tätigen Leben", ein „Erleiden des Lebens, unabhängig vom Tatwillen des Lebens, dient nicht dem Tatwillen des Lebens, ist nicht das Erkennen und Handeln eines freien ethischen Willens und erst recht nicht bestimmt von dem Durchsetzen eines politischen Grundsatzes. Losgelöst von allem vermeintlich freien Tun ist die Gestaltung des Kunstwerkes ein Zwang, der erlitten wird, dem der Künstler folgen muß, ob er will oder nicht. Versucht er diesem Zwang zu entgehen, indem er die Gestaltung einzuordnen sucht in sein freies menschliches Handeln, so verliert er die Gesichte, er leidet nicht mehr, er ist nicht Künstler. Versucht der Künstler ohne inneren Zwang Gesichte zu gestalten, so schafft er nicht unwillkürlich, sondern arbeitet willkürlich. Er sucht dann mit vermeintlichen Kunstmitteln irgendeinem tätigen Leben, einem Gedanken, einem ethischen Grundsatz, einem politischen Grundsatz zu dienen. Er ist nicht Künstler" (Schreyer). Der Künstler, der gestaltende Mensch, der nur aus sich schöpft, der sein Selbst vergessen muß, ist also der außer sich gestellte Mensch, der ekstatische Mensch, „das von der Notwendigkeit des Gesichts zur Gestaltung zubereitete Werkzeug". Kein Künstler darum, der nicht alle Kunstlehre, jeden Kunstwillen und „alle Mittel unserer Lebenshandlungen" verlernt hat... „Daher ist alles Wissen und jede Bildung und alles Können belanglos für die Gestaltung des Kunstwerks. Der Künstler kann von sich aus nichts. Der Zwang zur Gestaltung gibt ihm zugleich die Mittel, mit denen er die Gestalt schafft. Diese Notwendigkeit zwingt den Künstler mit Farbformen oder Worttönen oder Musiktönen zu schaffen, sie macht ihn zum Maler oder Dichter oder Tonkünstler. Als Mensch ist er vielleicht Volksschüler oder Geheimrat oder Arbeiter oder Postdirektor oder Filmregisseur oder Vagabund. Die Notwendigkeit der Gestaltung gibt dem Gesicht die Gestalt. Jedes Gesicht ist verschieden, und jede Kunstgestalt ist verschieden. Jede Gestalt trägt das Gesetz ihrer Gestaltung in sich. Daher wissen wir kein Gesetz der Kunst. Daher hat jedes Kunstwerk sein Gesetz" (Schreyer).

Kunst und Kunstwissenschaft

Fort darum mit Kunstwissenschaft, Kunsterziehung, Kunstpflege, Kritik, diesen „willkürlichen Erfindungen"! „Wir brauchen keine Erfindungen mehr, da das Gesicht uns findet." Fort mit der Ästhetik, die dem „kindischen und kindlichen", weil „auf Unmögliches zielenden Willen" einer Zeit entstammt, „die das Schöne, Wahre und Gute in diesem Leben finden wollte"! Fort mit dem Wahne, ein Kunstwerk erkennen, erklären zu wollen, diesem Wahne, hinter dem der Dünkel von der Persönlichkeit steckt! Herab von diesem „selbsterrichteten göttlichen Thron"! „Die Gegenwart ist der Tod der Persönlichkeit. Der Einzelne hat keinen Wert. Es gibt kein Recht auf Glück. Wir wissen, daß wir für unser Werk sterben." Das Werk aber gehört nicht uns: Es gehört der Menschheit. „Das Individuum ist gefallen. Das Volk steht auf. Der Mensch und das Volk, eine Gemeinschaft von Menschen, beide wollen eins sein. Sie wollen Menschheit sein. Die Vernichtung des Eins, um das All zu sein, ist der Sinn der namenlosen Erschütterung, die Menschen und Völker der Gegenwart umgestaltet." Hinein darum in dieses All, dieses Nichts, in die Unendlichkeit alles Werdens und Ver-

gehens, in dieses Spiel der Erscheinungen, in dem wir gleich Stern und Tier und Blume schwinden und erscheinen! Außerhalb unseres Bewußtseins liegt unser Wesen. „Im Nichts faßt es uns an." Herauf darum, du neue Zeit, wo alle, durch die Ekstase gewandelt, Schöpfer und Erlebende sind, wie es einst waren oder noch sind die Naturvölker, die Bekenner Buddhas, die Menschen des deutschen Mittelalters!

Das Gesetz des Kunstwerkes

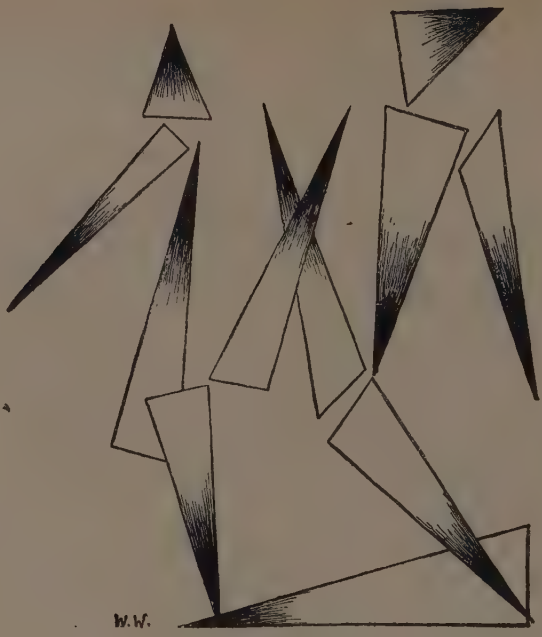
Ist das Kunstwerk eine Schöpfung der Ekstase, so kann es nicht erklärt

Gino Severini
Ruhelose Tänzerin.
(zu S. 596)

Aus **Herwarth Walden,** Einblick in Kunst.

Mit Genehmigung des Verlags „Der Sturm" in Berlin.

werden; erklärbar ist nur das Handwerk. Aber man kann von dem Kunstwerk ergriffen werden, wenn man verzichtet auf Bildung, Intellekt, Geist, Erinnerungen, besonders aber auf verstandesmäßige Logik. Jedes Kunstwerk ist „alogisch". So auch die Dichtung. „Sie hat — als Kunde von dem Unerfahrenen — nichts mit der Logik zu tun, die aus der Erfahrung hergeleitet wird, aus der Erfahrung der Sinne oder der Erfahrung der Tatsachen." Aber so wenig ein Kunstwerk den Gesetzen der verstandesmäßigen Logik untersteht, so sehr ist es



William Wauer,
Tanz, aus der Zeitschrift „Der Sturm", Achter Jahrgang 1918, Heft 11.

Mit Genehmigung des Verlages „Der Sturm" in Berlin.

gebunden an die „künstlerische Logik", das heißt die Logik des Rhythmus. Eine frühere Zeit erstrebte Vollkommenheit und Wahrheit und als ihren Ausdruck das harmonische und lebenswahre, schöne Kunstwerk. Aber „es gibt keine Vollkommenheit". „Wir wissen, daß die Erscheinung nur vollkommen *scheint*." Es gibt auch keine Lebenswahrheit. „Wir leben nicht wahr." Rhythmisch ist das Kunstwerk der Gegenwart, nie harmonisch, das heißt im Endlichen vollkommen. „Unvollkommen, unendlich ist der Rhythmus. Er ist die Auflösung jedes Maßes." Rhythmisches Denken aber ist grundverschieden von logischem Denken. „Um rhythmisch zu denken, ist es belanglos, ob die Gedankenkette verschieden ist und voneinander abhängt. Dieser logische Zusammenhang macht das Denken nicht rhythmisch, sondern rhythmisch wird es dadurch, daß die Glieder der Gedankenkette in bestimmten Zwischenräumen und in bestimmter Schnelligkeit aufeinanderfolgen ... Weder die Unlogik des Verstandes noch die Logik des Verstandes ist also für den Rhythmus wesentlich. Die Logik des Rhythmus ist das (in jedem Kunstwerke gemäß seinem Gesetze andere) Verhältnis, in dem Zwischenräume und Schnelligkeiten in der Bewegung zueinander stehen ... Der Rhythmus des Kunstwerks ist eine Bewegung, eine zwangvolle und notwendige Bewegung. Zwangvoll ist sie dadurch, daß der Künstler durch sein Gesicht gezwungen wird, die Bewegung zu erleiden. Künstlerisch notwendig ist sie, weil nur durch die bestimmte schöpferisch erfaßte Bewegung dem Gesicht die Gestalt gegeben werden kann."

Bedeutung des Rhythmus

Wer sein Gesicht mit Farben und Formen gestaltet, ist Maler; wer es mit Linien und Flächen kündet, ist Bildhauer. Das heißt: das Bild ist ein

Anwendung auf Malerei und bildende Kunst

Alexander Archipenko
Der Tanz

Aus
Herwarth Walden.
Einblick in Kunst.

Mit Genehmigung
des Verlages
„Der Sturm", Berlin

rhythmisches Gebilde aus Farben und Formen, das Bildhauerwerk ein rhythmisches Gebilde aus Linien und Flächen im Raume. Zwei Künstler nennen ein Gesicht mit gleichem Namen. Archipenko gestaltet einen Tanz und William Wauer einen Tanz. Aber Archipenko zwingt sein Gesicht, es im Raume als Bildhauerwerk zu künden; William Wauer, sonst auch Bildhauer, zwingt sein Gesicht, es als zeichnerisches Gebilde zu künden. Bei dem einen ähneln die Formen in Teilen denen einer menschlichen Gestalt, bei dem anderen nicht mehr. Der Zwang des Gesichtes führte zu verschiedener Gestaltung. Ähneln Farbformen oder Linien und Flächen im Raume Gegenständen der Außenwelt, so ist das ein Grenzfall. Maler und Bildhauer sehen nicht gegenständlich, sondern eine

Einheit, ihr Gesicht. Auch der menschliche Körper, nicht einmal der schöne, hat ein Sonderrecht.

Aus Lothar Schreyer: Die neue Kunst

„Uns ist es gleichgültig, ob die Körperform eines Menschen schön ist oder nicht. Der nackte Mensch ist für unser Werk ebenso gleichgültig wie der bekleidete. Der menschliche Körper ist nicht das Ausdrucksmittel unserer Bildhauerwerke. Die menschenähnliche Form ist ein Einzelfall in den Erscheinungen der Gesichte. Es gibt gegenständliche und ungegenständliche Bildhauerwerke. Auch das Material ist nicht wie in der klassischen Zeit

Bildnisbüste
von
William Wauer.

„Der Sturm" 1923,
Heft 8.

maßgebend für die Gestaltung. Es wird nicht einmal ein Körper gestaltet... Jedes Bildhauerwerk ist nach seinem eigenen Gesetz mit einem Rhythmus gestaltet. Die rhythmische Linie als wesentlich ist zuerst in der Gegenwart in den Bildhauerwerken von Umberto Boccioni gegeben. Die rhythmische Fläche als wesentlich haben zuerst in der Gegenwart die Bildhauerwerke des Russen Archipenko und des Deutschen Oswald Herzog. Rhythmische Linie und rhythmische Fläche als wesentlich vereinen zuerst in der Gegenwart die Bildhauerwerke des Deutschen William Wauer.

Wenn es von William Wauer Bildhauerwerke gibt, die als Porträtbüsten bezeichnet werden, so darf man hierbei nicht an das denken, was die unkünstlerische Zeit Porträtbüsten nennt. Diese unkünstlerische Zeit hat Modelle, die sie mehr oder weniger idealisiert nachzubilden sucht. Dieses Nachahmen ist eine Tätigkeit der Handfertigkeit und des

Wissens. Das Studium der Anatomie des menschlichen Körpers und die Fertigkeit, das, was man mit den äußeren Augen sieht, dem Eindruck entsprechend wiederzugeben, ist Voraussetzung. Diese Nichtkunstwerke sind Erinnerungsobjekte für das Panoptikum und die gute Stube. Diese Denkmäler einer unkünstlerischen Zeit sind Beweisstücke für die Überhebung der Persönlichkeit, des eingebildeten Sonderwertes der Menschen, die diesen Wert nicht opfern, sondern erhalten wollen. Wenn einer unserer Künstler sein Werk Porträtbüste nennt, so ist sein Werk keine Nachahmung der Körperform von Herwarth Walden oder Rudolf Blümner. Entweder ist die Erscheinung der Menschen der Anlaß für die künstlerische Ekstase gewesen, oder das Gesicht des Künstlers zeigt Formvorstellungen,

Gino Severini, Pan-Pan-Tanz im Monico. Aus Herwarth Walden, Einblick in Kunst. Mit Genehmigung des Verlags „Der Sturm" in Berlin.

(Zu S. 596)

die den Körperformen der bestimmten Menschen ähneln, und die der Bildhauer in seinem Werk kündet. Ein solches Werk hat dann nicht den Organismus des menschlichen Körpers, da es nicht vom organischen Gesetz des menschlichen Körpers gestaltet ist . . . . .Dennoch ist ein Gemeinsames zwischen dem Bildhauerwerk ‚Herwarth Walden' und dem Menschen Herwarth Walden fühlbar. Dieses Gemeinsame ist aber keine körperliche Ähnlichkeit, sondern eine rhythmische Ähnlichkeit. Das Lebendigsein des Menschen, seine innere Bewegung hat einen bestimmten Rhythmus, der durch die Körperform verhüllt wird. Ein diesem Rhythmus des Menschen ähnlicher Rhythmus ist das werkgestaltende Gesetz des Bildhauerwerkes. So ist das Verhältnis zwischen dem Menschen Herwarth Walden und Wauers Bildhauerwerk, das den Namen Herwarth Walden trägt. Für das Kunstwerk selbst ist dieser Name belanglos ebenso wie das Verhältnis zwischen Mensch und Kunstwerk."

Sturmlehre

Futuristen Kubisten Expressionisten

Der neuen Anschauung, daß das Kunstwerk rhythmische Gestaltung eines Gesichtes sei, haben nacheinander Futuristen, Kubisten und Expressionisten die Bahn gebrochen. Futuristen wie Umberto Boccioni, Gino Severini haben zuerst den Glauben widerlegt, daß der Maler keine Bewegung darstellen könne. Man betrachte Severinis „Pan-Pan-Tanz im Monico" oder seine „Ruhelose Tänzerin" (S. 591 u. 595). Hier sind die mit jedem Gesicht notwendig verbundenen Bewegungsvorstellungen unmittelbar gekündet. Ebenso unmittelbar künden die Kubisten die „Farbformvorstellung des Gesichts", indem sie Farbformen, rein, ungemischt, in bestimmten Verhältnissen zueinander setzen, „bestimmt von dem Bildrhythmus". „Die Expressionisten vereinen die werkgestaltenden Grundsätze der rhythmischen Linie und der rhythmischen Farbe."

Anwendung auf die Dichtung

Wer sein Gesicht mit Worttönen kündet, ist Wortkünstler, Dichter.

Lothar Schreyer über den Wortkünstler

„Jedes Wortwerk hat sein rhythmisches Gesetz. Der Rhythmus bewegt Worte. Das Wort ist das Mittel der Wortkunst. Das Wort hat als Inhalt einen Begriff. Jeder Begriff ist ein komplexer Wert. Das heißt: jedes Wort umfaßt in einer Vorstellung eine Vielheit von Vorstellungen. Jedes Wort ist ein Lautwert. Es ist aus Konsonanten und Vokalen zusammengesetzt. Das Wortwerk ist eine rhythmische Wortreihe.

Das Gesicht, die Vision des Dichters besteht aus Vorstellungen. Diese Vorstellungen gestaltet er mit rhythmischen Wortreihen. Die optischen Vorstellungen werden im Inhalt der Worte gegeben, die akustischen Vorstellungen im Laut der Worte, die Bewegungsvorstellungen im Rhythmus der Worte. Jeder Laut hat einen besonderen Wert. Von jedem Vokal geht eine andere Wirkung aus. Von jedem Konsonanten geht eine besondere Wirkung aus. Und die einzelnen Verbindungen von Konsonanten und Vokalen wirken wieder anders. Jedes Wort ist komponiert.

Das Lautgebilde der Wortform steht in einem adäquaten Verhältnis zum Wortinhalt. Wortinhalt und Wortform sind nicht voneinander zu trennen.

Der Inhalt gestaltet die optischen Vorstellungen der Vision. Dieser Inhalt ist wie das Gesicht zugleich eine Tatsache und ein Bild. Die Vorstellung ist ein Bild. Sie ist aus Farbformen gebildet. Sie ist eine Tatsache; denn sie ist nicht eingebildet. Sie ist eine Wirklichkeit, von unseren Sinnen wahrgenommen. Wenn der Dichter das Gesicht gestaltet, so dichtet er es. Der Dichter dichtet. Er macht dicht. Dichten heißt: das Erlebnis auf den innersten Kern bringen. Die Dichtung ist sachlich. Im Sinne früherer Zeiten sind unsere Werke ‚unpoetisch'. Wir schmücken nicht aus. Wenn jemand tiefen Schmerz oder tiefe Freude aus unseren Dichtungen liest, so besingen wir nicht die Freude oder den Schmerz, sondern wir geben die Tatsachen, die diese Freude, diesen Schmerz auslösen... Der Rhythmus gestaltet die Sprachtonbewegtheit. Er gibt die Reihe der Entwicklungsstufen der Bewegungsrichtung. Das Wortkunstwerk wirkt in der Zeit, ist ein Nacheinander von Wortgestalten, die nur durch die Bewegung, das Nebeneinander zu einer Einheit zusammengeschlossen werden können. Die Bewegung jedes Wortkunstwerkes, jeder künstlerischen Einheit ist in bestimmter Richtung gestaltet. Soviel Gefühlsrichtungen im Kunstwerk gekreuzt sind, soviel Bewegungsrichtungen lassen sich auch feststellen. Aus dem Verhältnis der Bewegungsrichtungen resultiert das Gefühl, das vom Wortkunstwerk ausgelöst wird. Jede einzelne Bewegung zerfällt in Entwicklungsstufen. Die Reihe der Entwicklungsstufen ist die rhythmische Reihe der Bewegungsrichtung. Jede Entwicklungsstufe ist eine rhythmische Einheit. Diese rhythmische Einheit ist der Vers...

Der Rhythmus gestaltet das Wort und die Wortreihen. Die rhythmische Gestalt der Vorstellung ist entweder konzentrisch oder dezentrisch. Durch einen konzentrischen Rhythmus der Gestaltung wird die Lautkomposition knapp, der Wortinhalt kurz gefaßt. Durch die Dezentration wird die Vorstellung zersplittert, in ihre Teile aufgelöst oder in besondere Wortfiguren gebracht. Dezentrisch wirkt die Assoziation von Wort zu Wortform."

Konzentration und Dezentration

Was im Einzelnen unter Konzentration und Dezentration zu verstehen sei, erläutert Lothar Schreyer — von ihm stammen die obigen, zum großen Teile

aus der Programmschrift „Die neue Kunst" angeführten knappen Sätze — an anderer Stelle. Um „mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff zu gestalten", muß der Dichter das Wort kürzen, kann er bären setzen für gebären, schwenden für verschwenden, wandeln für verwandeln, kann er die Endungen der Deklination und Konjugation weglassen, auch den Artikel, „wo er nicht notwendig bedingt ist". „Aus den Wortverkürzungen werden Wortveränderungen. Die Wortveränderungen führen zur Bildung neuer Worte. Aus Verben werden Substantive, aus Substantiven Verben gebildet, zum Beispiel aus Kind das Verb kinden." Ähnlich wird im Satze die Konzentration erreicht durch Umstellung der Worte oder durch Satzverkürzung, durch Auslassen der Präpositionen, der Kopula, durch die transitive Verwendung intransitiver Verben. Aus der einfachen Aussage „Die Bäume und die Blumen blühen" wird nach Weglassung von Artikel und Kopula über die eine Zwischenform „Baum und Blume blüht" und die zweite „Blühender Baum, blühende Blume" (die zwar die Einheit des Blühens gestaltet, aber Baum und Blume als Gegensätze faßt) die Form, die die drei Begriffe zu einem Einheitsbegriff zusammenfaßt, der Wortsatz: „Baum blüht Blume", der dann seinerseits wieder, fordert die Wortreihe keinen Satz, sondern ein Wort, bis in das Einzelwort „Blüte" konzentriert werden kann. „Mittel der Dezentration" aber sind die „Wortfiguren".

„Solche Wortfiguren sind die unmittelbare Wiederholung, die Wiederholung in Zwischenräumen, die Parallelismen der Wortsätze. Die Umkehrung der Wortstellung wirkt die Einheit umgekehrter Begriffe.

Nicht nur die Umkehrung der Begriffe, auch die Abwandlung der Begriffe nach Unterbegriffen und Oberbegriffen ist ein wichtiges Dezentrationsmittel. Auch der Teilbegriff kann abgewandelt werden. Seine Abwandlung wird bezeichnet durch die Stellung des Wortes in der Wortfamilie.

Mittel der Dezentration ist vor allem die Assoziation von Wortform zu Wortform. Die Assoziation ist eine komplexe Vorstellung. Kunstmittel ist sie, wenn der Assoziation der Wortgestalt eine Assoziation des Wortinhaltes entspricht.

Konzentration und Dezentration sind die Mittel, die Begriffsgestalten der Worte in Kunstgestalten der Worte zu wandeln."

Die rhythmische Beziehung der Worte in der Wortreihe

Wie in jedem Kunstwerk ist auch im Wortkunstwerk nur der Rhythmus „das Band, das die einzelnen Wortgestalten zur Einheit bindet". Die künstlerische Einheit schafft auch hier nur die „rhythmische", nicht die „logische Kette". Diese „beschränkt das einzelne Wort, gibt ihm einen singulären Wert durch eine bestimmte Beziehungsmacht. Die Beziehungsmacht des Wortes als Kunstgestalt aber ist unbestimmt, vielfältig. Das einzelne Wort ist ein komplexer Wert, dessen Kunstmacht auf der Vieldeutigkeit der Assoziation beruht." Das heißt: „Kunstsprache und Umgangssprache sind grundsätzlich verschieden ... Mit der Umgangssprache will ich meine Gedanken und Gefühle anderen Menschen mitteilen", will von ihnen verstanden werden. Dem Dichter aber, der nicht aus dem Willen, gehört zu werden, schafft, der nicht Gedanken oder Gefühle mitzuteilen hat, auch nicht die, die ihm ein Gesicht gab, der, kurz, das Gesicht „dichtet", nicht es „bedichtet", ist es gleichgültig, ob er gehört oder verstanden wird. Will doch gerade „das Künstlerische im Gedicht, also das ganze Gedicht, nicht verstanden sein"; ist es doch „unwesentlich, ob es verstanden wird oder nicht". Verlange darum niemand von ihm eine verstandesgemäße Logik, ohne die eine Umgangssprache nicht möglich ist! Suche niemand bei ihm Grammatik! „Die Logik der Umgangssprache hat die Grammatik geschaffen. Die Grammatik besteht aus verabredeten

Sturmlehre Formen, die das logische Verhältnis bezeichnen sollen. Die Dichtung kann auf die Grammatik grundsätzlich keine Rücksicht nehmen. Eine grammatikalische Form wird nur dort notwendig, wo die Vorstellung dazu zwingt, also wo der Inhalt der Wortreihe nicht anders als durch einen grammatikalischen Zusammenhang gestaltet werden kann. Die Logik der Dichtung ist die rhythmische Beziehung der Worte in der Wortreihe." —

Prüfung der alten Kunstformen und Künstler

Solcher Lehre und Prüfung halten weder die alten Formen noch die früheren Künstler stand. Wenn es wirklich keine Beziehungen zwischen Werk und Schöpfer gibt, wenn das Künstlerische an einem Werke „das Unmenschliche" ist, wenn kein Dichter eigene Gefühle und Stimmungen kündet, keiner das Schicksal anderer erzählt, keiner Menschen handeln läßt, dann gibt es keine Lyrik, Epik, Dramatik, es gibt nur eines, nenne man es Dichtung oder Gedicht oder Wortkunstwerk. Zunächst: kein Künstler gestaltet seine Gefühle. „Sein Werk löst wohl Gefühle aus, gestaltet sie aber nicht." Sodann: kein Künstler erzählt, schildert Leben und Menschen. Das tut der Schriftsteller. Der Dichter kündet ein Gesicht, der Schriftsteller beschreibt, unterhält. Aber „eine Unterhaltung bleibt eine Unterhaltung, auch wenn sie noch so geistvoll ist. Solange die Menschen sich unterhalten, haben sie keine Zeit, ein Kunstwerk zu empfangen." „Die Dichter lösen uns von der Zeit. Die Schriftsteller schreiben die Zeit ab. Der historische Roman, der soziale Roman, der Lebensroman, der psychologische Roman erfordern einen großen Aufwand von nichtkünstlerischen Fähigkeiten. Aber keine noch so große Anstrengung, keine noch so ehrliche Naturbeobachtung, keine Charakteristik der Personen, keine noch so fleißige Beschäftigung mit dem Stoff machen ein Kunstwerk. Das Kunstwerk wächst ohne Anstrengung des Geistes oder Körpers aus der Leidensfähigkeit des Menschen." Was unter den Händen des Schriftstellers entsteht, sind „wirklich interessante Schriftstücke, Dokumente der Wirklichkeit". „Aber die Wirklichkeit ist kein Werk. Kein Kunstwerk ist interessant. Die Kunst interessiert uns Künstler nicht. Wer ein Kunstwerk interessant findet, hat keine Ahnung vom Kunstwerk." Jedes Kunstwerk ist ein Werk der Erschütterung durch die Ekstase, so auch das Kunstwerk, das der Expressionist Erzählung nennt. Diese „Erzählung", ein Gedicht wie jedes andere, gibt kein Abbild des Lebens, schaut nicht die Unendlichkeit durch das Bild der Endlichkeit, das heißt durch die Welt, sondern umgekehrt „die Welt durch die Unendlichkeit. Unsere ‚Erzählung' ist nicht ein Bericht vom Dasein, sondern das Gericht über das Dasein. Unsere ‚Erzählung' ist wie jedes Kunstwerk gegenstandslos. Sie stellt keinen Gegenstand, also keine Außenwelt dar. Unsere ‚Erzählung' ist wie jedes Kunstwerk gegenständlich. Sie umfaßt eine Vielheit von Gestalten, und in jeder Gestalt ist eine Vielheit von Gegenständen, von Tatsächlichkeiten gestaltet. Jedes Wort bedeutet eine Vielheit von Gegenständen, Tatsachen. Aber die Gesamtheit des Kunstwerkes bedeutet keine Tatsache, keinen Gegenstand der Außenwelt." Die Gegenwart hat wie keine Lyrik, so auch keine Epik.

Lothar Schreyer.
Nach einer vom Verlag „Der Sturm" in Berlin zur Verfügung gestellten neuen Photographie.

Was ist eine Erzählung?

„Die Gegenwart hat — so gipfeln Lothar Schreyers Ausführungen — auch keine Dramatik." Denn das sogenannte Drama ist bestenfalls ein halbes Kunstwerk, widerspruchsvoll in sich. Als Kunstwerk ein Gedicht, ein Wortwerk, kann es nur gesprochen werden. „Worte können weder gespielt noch aufgeführt werden. Ein Wortwerk, das seinen Zweck außer sich setzt, ist keine Einheit." Das Drama „legt nichts weiter fest als die Wortgestalt und zwängt diese Wortgestalt in ein System. Dieses dramatische System ist das System des Theaters. Das Theater aber ist eine Angelegenheit des Publikums, und nicht der Kunst. Mit dem Publikum" aber, „dieser Häufung von Individuen, die alle das vermeintliche Glück der Persönlichkeit genießen wollen", „wird auch das Theater fallen". Nichts kündet heute mehr seinen Ursprung aus dem ekstatischen Rausche der religiösen Kulthandlung, die den Bühnenvorgang schuf und das „dramatische Gedicht, das den Bühnenvorgang begleitet". Aber aus dem mystischen Akte der Kulthandlung wurde ein „realer Akt, Menschenhandlung mit dem Sinn der Menschenhandlung". An Stelle des Kulturträgers, des die Offenbarung erleidenden Menschen, tritt der handelnde Mensch, der keine Offenbarung, der nur Menschenschicksal kündet. „Das letzte Ziel des Dramas ist die Erschütterung des Menschlichen im Menschen. Wie die Epik ist die Dramatik eine Kunstgestalt, die nur in einer Weltanschauung der Persönlichkeit Geltung haben kann. Die Bretter der Bühne bedeuten schon seit Euripides die Welt der Menschen. Er ist der große Naturalist gewesen, der sich gegen den großen Expressionisten Äschylos auflehnte und ihn nach dem Kampf eines Lebens stürzte." Aber sein Reich geht zu Ende. „Der alte Äschylos ist nicht tot. Ein neues Reich des Geistes beginnt. Der in ihm handelnde schaut das All. Er hat die Vision der Welt. Er ist eines mit der Welt. Der ekstatische Zustand hat die Kraft, sich einer Menschenmasse mitzuteilen, auf die die Kunde der offenbarten Erkenntnis wirkt. Die Sehnsucht, sich zu verwandeln, aus diesem gebundenen irdischen Leben ins ungebundene Dasein der Ekstase zu wandeln, ist jedem Menschen eigen, der nicht nur zwischen Geburt und Tod des Leibes seinen eigenen Weg gehen will." Im Gesicht der Offenbarung erlebt der Mensch der Gegenwart, der weiß, daß er sterblich ist, dennoch die Unsterblichkeit. Dies Gesicht „kündet sich als Kunstwerk. Dieses Kunstwerk, das die Gegenwart wieder schafft, wird das große Kunstwerk des Volkes sein. Das Wesen dieser Volkskunst ist Mysterienlehre." So tritt an Stelle des früheren Dramas das „Bühnenwerk", „die Gestalt, in der der Bühnenkünstler sein Gesicht kündet". Nichts hier mehr von dem Zwiespalt zwischen Aufführungsleiter, Schauspieler, Dekorationsmaler, Maschinenmeister, Beleuchter, die je nachdem, wer sich selbständig macht, das Regiedrama, die Reliefbühne, die Stilbühne, die Dreh- oder Versenkbühne, oder — hier hat der Beleuchter sich selbständig gemacht — die sogenannte „expressionistische Bühnenkunst" geschaffen haben! Sondern — so schließen Lothar Schreyers Betrachtungen über die neue Bühnenkunst —:

Was ist ein Drama?

„Das Bühnenwerk ist Kunstwerk, also eine künstlerische Einheit. Es ist also weder ein Malwerk, noch ein Bildhauerwerk, noch ein Tonwerk, noch ein Wortwerk. Es ist auch nicht eine Mischung verschiedener solcher Werke. Eine solche Mischung ist auch dann keine künstlerische Einheit, wenn ein einheitlicher Rhythmus verschiedene Werke zusammenhält. Einen solchen Weg hat Richard Wagner in seinem Gesamtkunstwerk versucht. Er mußte scheitern. Seine Gesamtkunstwerke sind weder Wortwerke noch Tonwerke noch Bühnenwerke. Er illustriert Worte mit Musik und umgekehrt und illustriert beides mit Dekorationen.

Das Bühnenwerk

Sturmlehre

Das Bühnenwerk gestaltet das Gesicht mit den Mitteln Farbe, Form, Ton, Bewegung. Die Bewegung färbt die Form. Die Bewegung formt die Farbe. Der Ton bewegt die Farbform. Die bewegte Farbform tönt.

Jedes Bühnenwerk hat seinen Rhythmus. Der Rhythmus gestaltet das Gesicht mit den Kunstmitteln. Die Farbform erscheint im Raum als rhythmische Linie und rhythmische Fläche. Der Ton erscheint als Wortton, Musikton,. Geräuschton. Das Bühnenwerk kann gegenständlich und ungegenständlich sein. Gegenständlich ist es, wenn der Bühnenkünstler eine außerhalb seines Gesichts entstandene Farbformreihe, Wortreihe, Worttonreihe, Musiktontreihe, Geräuschtonreihe, Bewegungsreihe als wesentliches Ausdrucksmittel für die Gestalt seines Gesichts benutzt. Ausdrucksmittel des Bühnenwerkes kann also das Wortwerk eines Dichters sein.

Die Gestalt des Bühnenwerkes ist der Spielgang des Bühnenwerkes. Der Maler schafft ein Bild, der Tonkünstler eine Partitur. Ich habe das Bühnenwerk in dem Spielgang gestaltet. Im Spielgang ist die Gestalt des Bühnenwerkes ebenso spielbar gekündet, wie in der Partitur das Tonwerk spielbar gekündet ist. Nach dem Spielgang wird das Bühnenwerk gespielt. Das Spiel ist keine Aufführung. Das Spiel ist die Ausführung des Spielgangs. Ausgeführt wird es von Menschen. Die Farbform führt ein Mensch aus, ebenso den Ton und die Bewegung. Die verschiedenen Spiele des gleichen Bühnenwerkes unterscheiden sich durch die Intensität der Ausführung, die abhängig ist von dem Spieler, dem Menschen. Das Spiel wird geleitet von einem Spielleiter, der der erste Spieler des Spiels ist, aber in der Ausführung selbst weder Farbformträger noch Tonträger noch Bewegungsträger ist.

* *

Mit meiner Schöpfung des Spielgangs des Bühnenwerkes ist die völlige Abkehr vom Theaterwerk und von der sogenannten dramatischen Dichtung vollzogen. Das Bühnenwerk ist der erste Vorstoß gegen den sogenannten Kulturfaktor Theater, der ein Denkmal der nichtkünstlerischen Zeit, ein Genußmittel der verderbten hohen und niederen Gesellschaft ist."

Falsche Meister

Die Kritik der alten Formen ist zugleich eine Kritik fast aller Dichter von einst und heute. Nur Erkenntnislosigkeit, meint Herwarth Walden, feiert Goethe und Heine, oder auch Mörike, Eichendorff, Uhland als lyrische Meister. Keiner von ihnen ist Gestalter, Wortkünstler. Ihre Gedichte haben nicht jedes den eigenen inneren Rhythmus, sondern sind gepreßt in die fast immer gleiche willkürliche metrische Form. „Im klassischen Griechenland", so sagt Lothar Schreyer, „hat Apoll den Dionys gebunden. Das Maß, das Metrum, besiegt den dämonischen Rausch." In ein festes „Maß suchte man das Maßlose, das künstlerische Erlebnis zu pressen." Auch wo das Metrum freier scheint, ist es kein notwendiger Rhythmus. Und Herwarth Walden sucht das an Goethes berühmtestem Gedichte, an „Über allen Gipfeln ist Ruh'" nachzuweisen. Auch dessen Rhythmik sei willkürlich, beachte nicht die Klangwerte der Silben; Goethe gebe in den einzelnen Verszeilen ausschließlich Aussagen, Behauptungen, Aussprachen. Wirke das Gedicht, so nicht aus künstlerischen Gründen, sondern weil im assoziationsfähigen Leser die Nennung von Begriffen Erinnerungsmomente auslöse. Die künstlerische Arbeit, nämlich die Erregung der Vorstellungskraft, leiste also nicht der Dichter. Das sei kein Ausnahmefall: Goethe sei, was er gewußt habe, viel zu sehr nachdenklich, bedenklich, anregend und angeregt gewesen, um Künstler sein zu können. „Er schrieb nicht, er beschrieb. Er stellte Eindrücke fest. Eindrücke von der Natur, von Reisen, von Menschen, von griechischer und orientalischer Kunst. In seinen Dramen deutet er Sagen und Geschichte und Gedanken Kants menschlich aus. Dramen sind für ihn erläuternde Beispiele seiner Welt-

anschauung, eines genießerischen freigeistigen Weltbürgertums. Seine Gedichte sind Beschreibungen persönlicher und erotischer Erlebnisse. Sie sind nie unmittelbar, haben also nur ein mittelbares unkünstlerisches Interesse für die, die sich aus irgendeinem Grunde für irgendeinen Menschen interessieren." Und was von Goethe gelte, gelte von allen: „Die Dichter sind gewöhnlich bewegt über sich oder über andere oder über anderes, aber sie bewegen nicht. Sie sind gerührt, aber sie rühren nicht. Sie fühlen Gedachtes statt Fühlendes zu denken. Sie nehmen Formen statt Formen zu geben. Der Vergleich wird hingestellt statt daß ein Gleichnis steht. Diese Dichter betrachten statt zu schauen. Sie berichten Übersinnliches unsinnlich, statt Übersinnliches den Sinnen sichtbar zu machen. Aussagen sind unkünstlerisch, weil sie nicht zum Glauben zwingen können. Aussprachen sind unkünstlerisch, weil sie nicht einmal etwas aussagen. Das künstlerische Verstehen ist keine Verständigung ... Die Kunst begreift das Unbegreifliche, nicht aber das Begriffliche." So Walden und ähnlich Schreyer: „Der Dichter der nichtkünstlerischen Zeit dichtet nicht." Er macht nicht dicht. Er schmückt aus. „Er verbreitert das Bild und die Tatsache, indem er die Tatsache mit Bildern schmückt. Er kann nicht dichten." Er muß füllen, nämlich das Metrum, dem er sich unterordnet. Die Bilder sind ihm keine Wirklichkeit, sondern ein Kunstmittel. Er hat nicht das innere Gesicht, sondern das äußere Anschauen. Die Bilder sind ihm daher Vergleiche. Er „malt Stimmungen". Er gibt den Ersatz einer inneren Wirklichkeit. Innere Wirklichkeit, Gesichte geben auch die nicht, die heute sie zu haben vorgeben. Auch über Werfel und Becher, Edschmid, Hasenclever, Goering, den Dichter der „Seeschlacht", bricht der „Sturm" den Stab. Aber auch über Wedekind und Sternheim! So daß nur bleiben, nur vor Gegenwart und Zukunft bestehen die Künstler des „Sturms", der eine vor allem, dessen Werk die Grundlagen gab für die hier kurz wiedergegebene neue „Handwerkslehre der Dichtung": August Stramm.

Sturmlehre

3. August Stramm

Kein Zweifel: ein Achtung Fordernder ist der Kronzeuge, auf den die Sturmkünstler sich berufen, ihre Lehre gründen, ein Dichter, der wirklich sein Leben und seine Kunst erlitt. Er hat einen Beruf, den wohl er, der aber nicht ihn ausfüllt. 1874 in Münster in Westfalen geboren, im westlichsten Deutschland, auf den Gymnasien in Eupen und Aachen erzogen, läßt August Stramm sich gegen seinen Willen zum Postberuf bestimmen, studiert nebenbei, wird Doktor der Philosophie und ist, als der Krieg ausbricht, Postinspektor im Reichspostministerium in Berlin. Seit jungen Tagen muß er die Qual und Gnade fremder Gesichte in Versen gestalten; aber zwanzig Jahre lang weist jede Zeitschrift, jeder Verleger diese zeitfremden Gedichte zurück; beinahe vierzig Jahre alt, ist er fast irre an sich selbst. Da gibt Herwarth Walden, der 1913 die „Sancta Susanna" im „Sturm" druckt, dem Menschen und Dichter August Stramm — es bleibt sein dauerndstes Verdienst — den Glauben an sich wieder. In Waldens Hause und Kreise findet der Einsame erste Freundschaft und erstes Verständnis. Während nun schon 1914 ein Franzose seine neue Kunst in einer französischen Zeitschrift preist, ist in Deutschland 1915 ein gewisser August Stramm Anlaß zu einem billigen Witze. Eine Parodie auf Stramms Gedicht „Sturmangriff", die ihm vierzehn Tage Schützengraben als Kur empfahl, machte gerade die Runde

Entwicklung

August Stramm

durch die deutsche Presse, als August Stramm, seit August 1914 im Felde, nach 70 Gefechten und Schlachten im Osten und Westen als Hauptmann der Reserve bei einem Sturmangriffe im Osten am 2. September 1915 fiel.

Der Mensch und der Künstler

Herwarth Walden hat das Bild seines Freundes gezeichnet: ein starker, nervenloser Mann, aber hingeweht vom Taumel seiner Gesichte, nur Werkzeug. Die Worte „strömen durch ihn, aus ihm", er ist „außer sich und ihnen", sie „sammeln sich in ihm". Erschöpft sinkt er hin, „gnädig und begnadet, Gefäß für das Ewig-Fließende, für das Gleichnis Kunst zu sein". Aber nie mit sich zufrieden, schreibt er jedes Gedicht dreißig-, fünfzig-, hundertmal nieder. Im „Sturm" hat Rudolf Blümner einige Briefe Stramms an Walden veröffentlicht, die von dieser nimmermüden künstlerischen Feinarbeit zeugen:

Zwei Briefe über zwei Gedichte

„Anbei schicke ich Ihnen das gewünschte Gedicht — es ist das unten abgedruckte „Untreu" — und zwar in doppelter Ausführung. Beide unterscheiden sich nur durch ein einziges Wort. Mir scheint die angekreuzte Fassung stärker und besser. ‚Welkes Laub' klingt zwar weicher und melodischer, aber meinem Empfinden nach auch unbestimmter, während ‚Laubwelk' mehr den Begriff des Duftes enthält, auf den es mir ankommt. Auch fällt dadurch der doppelte aufeinanderfolgende Wortanfang mit W fort, den ich gerade deshalb vermeiden möchte, weil ich die Vorsilbe ‚ver' als Gefühlswecker des Vergehens, des Verlassens absichtlich gehäuft habe. Endlich erweckt in mir die Häufung des ‚T' mit nachfolgendem ‚L' auch eine Vorstellung des Gleitens, des Vorbeiwehens des Atems! Also alles Gründe, weshalb ich die letzte Fassung bevorzuge; doch will ich mich noch nicht endgültig festlegen, da ich noch zu tief drin stecke und überlasse Ihrem Gefühl daher die Wahl!..."

Untreu

Dein Lächeln weint in meiner Brust
Die glutverbißnen Lippen eisen
Im Atem wittert Laubwelk!
Dein Blick versargt
Und
Hastet polternd Worte drauf.
Vergessen
Bröckeln nach die Hände!
Frei
Buhlt dein Kleidsaum
Schlenkrig
Drüber rüber!

„Anbei schicke ich Dir die Korrektur. Es sind einige Kleinigkeiten drin. Besonders erwähnenswert erscheint mir die vorletzte Zeile (in dem unten abgedruckten Gedicht „Freudenhaus" aus „Du"), in der das Wort ‚schamzerpört' zu ‚schamzerstört' geworden ist. Ich weiß nicht, ob da nur ein Lesefehler oder eine Regung des Sprachgefühls des Druckers vorliegt. Jedenfalls sagt mir schamzerpört mehr als das andere. Scham und Empörung ringen miteinander und die Scham zerdrückt. Auch ‚schamempört' sagt das lange nicht; außerdem liegt das Wesen des Wortes empören meinem Gefühl nach nicht in dem ‚em', das höchstens für die Wortlehre als Erklärung Bedeutung hat, für das Gefühl liegt der Begriff des empören aber lediglich in dem ‚pören' oder vielmehr einfach vollständig in der einen Lautverbindung ‚pö'. Laß übrigens die beiden Striche darüber fort und der ganze Begriff stürzt zusammen! Deshalb halte ich schamzerpört hier für das einzige alles — sagende Wort. Ich traue dem Drucker nicht, der denkt!..."

Der Hauptmann August Stramm ist am zweiten September in Rußland gefallen. Der Soldat und Ritter. Der Führer.

Du großer Künstler und liebster Freund.

Du leuchtest ewig.

Herwarth Walden

Berlin am 16. September 1915
Beim Eintreffen der Todesnachricht

Nachruf in der Zeitschrift „Der Sturm".

August Stramm

Freudenhaus

Lichte dirnen aus den Fenstern
Die Seuche
Spreitet an der Tür
Und bietet Weiberstöhnen aus!
Frauenseelen schämen grelle Lache!
Mutterschöße gähnen Kindertod!
Ungeborenes
Geistet
Dünstelnd
Durch die Räume!
Scheu
Im Winkel
Schamzerpört
Verkriecht sich
Das Geschlecht!

Du und Tropfblut

Man erkennt einen Dichter, der von der willenlosen Schau ausgeht, aber an seinen Gesichten feilt und hämmert. Was Stramm will, wird an den lyrischen Schöpfungen, an der Sammlung Liebesgedichte „Du" (zuerst 1914) und den Gedichten aus dem Kriege „Tropfblut" (1919) klar. Letzte Gedrängtheit, letzte Einfachheit ist das Ziel. Satzzeichen fehlen bis auf die Ausrufungszeichen — die Zeichen der Ekstatischen! — fast ganz; unverbunden lagern Stichworte wie Blöcke. Aus Worten und Sätzen schält Stramm den Kern heraus. Worte sind ihm — Walden hat sie einmal so gedeutet — „Klanggebärden"; ein Gedicht ist ihm „die organisch, das heißt phonetisch gegliederte Gestaltung" solcher Klanggebärden. „Du" nennt er die unpersönliche Trägerin des weiblichen Geschlechts, die nicht Anlaß gibt zu einem persönlichen Liebesschicksal, sondern zu einem unpersönlichen, überzeitlichen All-Leben oder All-Leiden, Aufglühen oder Verlöschen. Drängen des endlichen Blutes wird Sinnbild für unendliches Leben; Hingabe an den Körper Sinnbild für Flucht aus dem Körper in den unendlichen Raum, die unendliche Zeit, Sinnbild für Vergehen und Werden. Zwei kurze Gedichte als Beispiele:

Trieb

Schrecken Sträuben
Wehren Ringen
Ächzen Schluchzen
Stürzen
Du!
Grellen Gehren
Winden Klammern
Hitzen Schwächen
Ich und Du!
Lösen Gleiten
Stöhnen Wellen
Schwinden Finden
Ich
Dich
Du

Abendgang

Durch schmiege Nacht
Schweigt unser Schritt dahin
Die Hände hangen blaß um krampfes Grauen
Der Schein sticht scharf in Schatten unser Haupt
In Schatten
Uns!
Hoch flimmt der Stern
Die Pappel hängt herauf
Und
Hebt die Erde nach
Die schlafe Erde armt den nackten Himmel
Du schaust und schauerst
Deine Lippen dünsten
Der Himmel küßt
Und
Uns gebärt der Kuß.

August Stramm

Das sind Gedichte, die mit dem Mittel der „Konzentration" starke Wirkung erzielen. Beispiele für diese knappe, straffe, wortkarge Art hat auch „Tropfblut", die zweite Sammlung, die besonders die Kriegsgedichte vereint. Da gibt etwa die nur sechszeilige „Patrouille" ein Äußerstes an Gedrängtheit:

Angewandte Konzentration

Die Steine feinden	Berge Sträucher blättern raschlig
Fenster grinst Verrat	Gellen
Äste würgen	Tod.

Aber daneben stehen in beiden Sammlungen Gedichte, die das zeigen, was Lothar Schreyer als „Dezentration" bezeichnet hat. Ein Wort — Thräne, selber, Nichts, Raum, Zeit, ganz gleichgültig welches, wenn es nur Hauptgefühlsträger ist — wird bis zehnmal und mehr wiederholt, um den inneren Klang herauszuholen, ihn anschwellen zu lassen. Ein Wort zieht ein anderes von ähnlichem Klange oder Sinne herbei, lockt neue, die wieder eine von diesen Worten ganz unabhängig entstandene bereits vorhandene „rhythmisierte Sprachmelodie" „durch die Verschiedenartigkeit von Geräuschen und Tönen" nur noch „bereichern". Der Eindruck ist ein Wortwirbel, ein ewiges Fluten und Kreisen, oder, wie Kurt Liebmann, auch ein Sturmdichter, von Strammschen Versen einmal gesagt hat, eine „Gewalt befreiter Wortstürze", die „Namenlos-Gefesseltem die namenlose Bewegung" geben soll. Eine gequälte Seele, die sich von Weltgesichten befreien muß, nähert sich dem erlösenden Schrei, kann in den von allem irdischen Anlaß wie Liebe und Krieg gelösten Gesichten wie „Urtod", „Die Menschheit", „Weltwehe" nur in dunkel geraunten Stichworten sich entlasten.

Angewandte Dezentration

Stramms dramatische Werke sind in den ersten beiden Bänden der gesammelten „Dichtungen" (1919) enthalten. Sie zeigen einen Weg, wie ihn bisher nur das dramatische Werk Georg Büchners ausgemessen hat. Stramm geht wie Büchner alle Ausdrucksmöglichkeiten vom Naturalismus bis zum Expressionismus durch. Berliner Studentenszenen („Die Unfruchtbaren"), ein Dirnen- und Zuhälterakt („Rudimentär") genügen — auch im Dialog — strengsten naturalistischen Forderungen, wagen stofflich das Äußerste. „Sancta Susanna" und „Die Haidebraut" wecken Erinnerungen an Maeterlinck, besonders die erste Dichtung, der in melodische Sätze und Rhythmen gehüllte sehnsüchtige Aufschrei des Geschlechtes in einer Nonne. Aber so eigenen Wuchs diese Dichtungen trotz aller Vergleichsmöglichkeiten mit Hauptmann und Maeterlinck auch haben, Stramms innerstes Reich tut sich erst mit den im zweiten Bande veröffentlichten Dichtungen auf. Schon in den Titeln „Erwachen", „Kräfte", „Geschehen" drängen sie von einer gegenständlich umgrenzten Welt weg. Von Werk zu Werk wird der Satz spärlicher verwandt, muß wie in „Du" und „Tropfblut" ein Wort, ein „Ich", ein „Du", ganze Gefühlsfolgen, Sinngruppen aufnehmen. Aber ebenso auch allmählich jede Gebärde! Am Ende dieser Entwicklung steht die letzte Dichtung „Geschehen", für deren Gesamtstil der (übrigens schon von Walzel als Beispiel herangezogene) Eingang bezeichnend ist:

Dramatische Werke

Aus: Geschehen

Gartendunkel ferne Musik Menschenwirren Sie: herrschen?! Er (roh): herrschen! Sie (lacht) Er (betroffen) Sie (läuft lachend fort) Er (starrt nach) Mädchen (aus dem Dunkel berührt seinen Arm): Du Er (starrt) Mädchen (gekränkt): Du Er (gleichgültig): ich Mädchen (stampft zornig) Er (stampft) Mädchen (vor ihm): quälen Er (lacht auf) Mädchen (schluchzt) Er (umarmt) Mädchen (lehnt an) Weib (tappt, leise): Du (horcht, preßt die Hände auf die Brust): Du (lauscht) Er (aus dem Dunkel, leichthin): ich?! Weib (befreit): ich (tastet seine Hand) Er (legt den Arm um) Weib (schauert, haucht): du? Er (beugt zärtlich): du? Weib (wehrt): ich Er (zärtlich scher-

August Stramm

zig): ich?! (küßt) Weib (haucht) Er (stark, über ihr): ich Weib (atmet hoch) Er (küßt heiß) Weib (birgt): ich habe Angst Er (lacht spöttisch) Weib (atmet schwer) Er (führt sie spöttelnd): Angst Weib (geht schwach in seinem Arm ins Dunkle).

Aber man glaube ja nicht, nun nach dieser Eingangsszene die Wesensart dieser Dichtung zu erkennen. Aus dem Wirklichen gleitet sie wie alle diese drei letzten Werke — am wenigsten noch das mittlere — in das Unwirkliche, Traumhafte ab. Deutet man die Entwicklungslinien an, spricht man von der Entwicklung seelischer durch geschlechtliche Beziehungen geschaffener Kämpfe — am ehesten kann

Kräfte

man das noch bei dem zweiten Werke, in dem eine Frau ihre „Kräfte" an einer Nebenbuhlerin und zwei Männern mißt —, so erweckt man sofort falsche Vorstellungen, hat man diese Spiele verkannt, die sich der Pantomime nähern — „mystische Pantomimentexte mit gesprochenen Interjektionen" hat sie Julius Bab genannt. Sie sind umrißlos und wollen umrißlos sein; Schwaden ziehen, Lichter blitzen auf, eine Stimme tönt im unendlichen Raum; „Warte, Eisgipfel blicken"; die Szene, die mit diesen drei Worten die allgemeine Ortsbestimmung gibt, stürzt in die Endworte ab: Schreie (flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern strecken sterben flirren) Brausen Sausen Donnern Beben Abgrund Rasen Nacht. Wandel der Szene dann und „Hallen stahlen Sterne baden den Weltraum". Die drei Strahler beten an, ein Schatten wälzt den Raum, der Weltraum selbst gewinnt Sprache wie der Welthauch und die Erde. Kein Wunder, daß sich zwischendrinnen die menschliche Rede von „Er" und „Sie" und „Mich" wie ein Stottern ausnimmt. „Einen der wenigen wahrhaft echten Stotterer" — so hat denn auch Edschmid August Stramm genannt, einen Stotterer, der aber „nur das Blut errege wie javanische Instrumente, wie Bartänze, Niggersongs". Es ist möglich, daß dies sehr einschränkende Urteil Bewunderer und Nachahmer Strammscher Kunst als höchstes Lob hinnehmen. Durch Rhythmus und Melodie gegen den Willen des Verstandes die eigene Erregung der Seele auf fremde mitteilen: das will Stramm, will wohl auch Kokoschka, will sicherlich Lothar Schreyer, der mit „Jungfrau" (1917), „Meer", „Sehnte", „Mann" (1918) und „Nacht" (1919), weicher als Stramm, expressionistische Worttonreihen auf Kunstformen in Gestalt von Personen und Schatten verteilt. —

4. Herwarth Walden

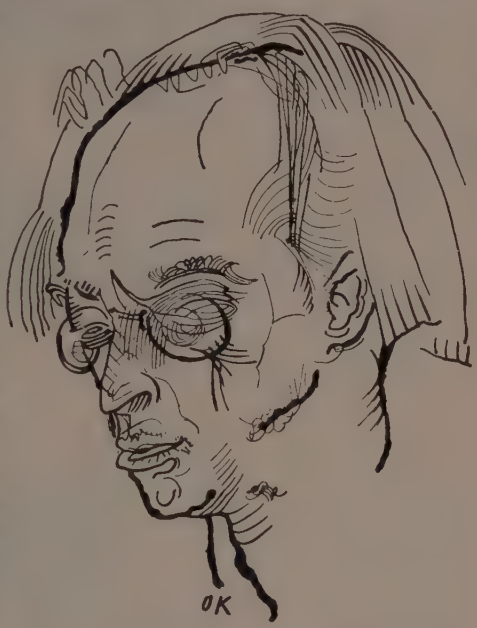
Stramm und Walden

Ein Kunstwerk soll — so fordert die Theorie der Sturmdichter — bewegen, erschüttern. August Stramm vermag es, sein Freund und Förderer, der Führer der Bewegung, Herwarth Walden (geb. 1876 in Berlin), vermag es meinem Gefühle nach nicht oder selten. Bei Stramm spüre ich die jenseitige Heimat, die Geburt aus unirdischer Schau, bei Walden komme ich von dem Gefühle nicht los, zur Hälfte wenigstens Zeuge einer sehr diesseitigen Gesellschaftssatire zu sein. Ein scharfer Kritiker, der den Spürsinn für die Schwächen früherer Kunstformen und eine oft untrügliche Witterung für neue Kunstmöglichkeiten hat, lebt sich außer in der Musik — er hat Lieder von Dehmel, Arno Holz (Zehn Dafnislieder!), die „Judentochter" aus „Des Knaben Wunderhorn", Goethe „An Schwager Kronos" vertont, Klavier- und Orchesterwerke geschrieben — schöpferisch in Dialogszenen oder dialogisierten Romanen aus, in denen die Personen selbstverständlich nichts sein sollen als Kunstformen, in denen mit Hilfe einer „rhythmisch komponierten Form" nur Gesicht und Gehör, also Gefühl und Trieb,

nicht aber in erster Linie der Verstand erregt werden sollen. Aber diese Gebilde zeugen, wie ich glaube, durch die Tatsache der starken Erregung des Verstandes doch für den Walden vielleicht gar nicht bewußten Kampf zwischen Eingebung und Berechnung. Er haßt den Kunstwillen, weil er ihn übt. Er haßt den Verstand, weil er ihn hat und braucht. Er haßt den Gedanken, weil er von ihm nicht los kommt, er verurteilt die Satire, die nur „aussagt", weil er sie ausübt. Seine Werke sind Werke eines Logikers, Werke der Dialektik schon in der Form. Sie bedienen sich alle, die größeren und kleineren, des „dialogisierten dramatischen Epigramms". Dieser von Walzel für die Szene „Die Beiden" geprägte Ausdruck gilt von den knappen Szenen des „Spiels mit dem Leben" „Erste Liebe" (1918), des „Spiels mit dem Tode" „Die Beiden" (1918), des „Spiels an der Liebe" „Sünde" (1918), den „Komitragödien" „Letzte Liebe" und „Glaube" (beide 1918), von den umfangreicheren aus mehreren solcher epigrammatischen Szenen oder Bilder „komponierten" Tragödien „Kind" (1918) und „Menschen" (1918), der „bürgerlichen Komitragödie" „Trieb" (1918), der Komitragödie „Weib" (1918) und der beiden romanartig geschriebenen, aber zumeist aus einer Fülle von Dialogen bestehenden Werke, Hauptwerke schon dem Umfang nach, dem „Buch der Menschenliebe" (1916) und der „Härte der Weltenliebe" (1917). Knapp sind die Sätze, wie in der Umgangssprache der Logik der Grammatik unterworfen; ihr Rhythmus ergibt sich aus einer Form der „Dezentration", die seit allen Zeiten Dialektiker übten, um Worten und Gedanken Schwingen zu geben. Wenn in dem „Spiel an der Liebe", in „Sünde" — einer Studie zum „Vaterkomplex", psychoanalytisch gesprochen — der Vater sagt: „Hart ist das Alter der Jugend. Härter die Jugend des Alters" oder in der Tragödie „Kind" die Sechzehnjährige dem Großvater auf seine Worte „Die Liebe ist ein Augenblick" antwortet: „Die Liebe ist ein Blick der Augen", oder wenn in dem „Buche der Menschenliebe" auf die Rede „Du bist überspannt" die Erwiderung folgt: „Du hast überspannt" oder auf die Worte „Marie, du Frau, die du Kind bist" die Abwandlung „Fräulein, du Kind, das du Frau bist" oder im Eingang die Worte stehen: „Höre, Himmel, da du schweigst. Schweige, Himmel, da du hörst" — so ist das der gleiche dialektische Stil, den Walden und seine Anhänger auch bei ihren Untersuchungen, die doch Gedanken klar ausdrücken sollen, anwenden. Und wenn man etwa — auch im „Buche der Menschenliebe" — liest: „Ja, wenn man so früh unten durch ist, ist man früh oben raus" oder von der Feststellung „Marie, du Kind, diese Männer sind roh" auf die Gegenworte stößt: „Ich werde sie mir braten" — so ist der Entstehungsort solcher Worte nicht der Kosmos, sondern

Herwarth Walden

Kluft zwischen Willen und Werk



Herwarth Walden

Zeichnung von Oskar Kokoschka.

Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm" in Berlin.

Figurinen des schwedischen Malers **Sandro Malmquist** zu dem Drama „Kind“ von **Herwarth Walden.**

Mit Erlaubnis der Kunstausstellung „Der Sturm“ in Berlin.

das wortwitzelnde Berlin des 19. und 20. Jahrhunderts. Daneben stößt man auf ein- oder überleitende Sätze und Dialogstellen, die wie die Titel im Kosmischen sich verlieren. Ihrer bedienen sich unirdische Wesen, Platoniker, engelhafte Seelen, zu gut für diese Welt, denen aber der Dichter ein sehr irdisches Schicksal aufbürdet, sie tief in den Schmutz stößt, um ihre Reinheit und Güte sonniger strahlen zu lassen. Aber ob er nun eine Grete Müller oder Marie Richter oder Irma oder einen Mann im Gehrock auf die irrationale Wanderschaft schickt, auf der sie ihrem Fühlen mehr oder weniger expressionistisch Ausdruck geben, in anderer Form steht trotz der „Härte" der Menschenliebe der alte Gefühlsüberschwang wieder auf. Walden hätte nicht Wedekind „eine umgekehrte Marlitt" nennen dürfen; mag er es leugnen, er hat mit ihm große Ähnlichkeit. Und wie Wedekind: auch Walden „sagt oft aus". Der Gerechtigkeit halber aber sei auch ein ganz anderes Urteil nicht vorenthalten. Ludwig Rubiner schrieb 1917 an Walden: „Herwarth Waldens ‚Buch der Menschenliebe' leitet eine neue Epoche der Literatur ein. Ich kenne in keiner Sprache einen lebenden oder toten Zeitgenossen, der etwas (auch nur annähernd!) so Bedeutendes veröffentlicht hätte. Dieser Roman hat mir die tiefsten brüderlichen Glücksmomente gebracht — und wird sie noch vielen Menschen bringen — die Gedrucktes überhaupt erwecken kann. Nach hundert Jahren wird von allen Büchern zwischen 1880 und 1916 nur das ‚Buch der Menschenliebe' geblieben sein. Und es wird ungealtert mit herrlichster Aufwühlung gelesen werden. Es ist ein wirkliches Buch der Menschenliebe." Ich teile diesen Glauben, zu dem sich auch Rubiner öffentlich nicht bekannt hat, nicht. Der Erfüller der Dichtung eines Menschenalters wird, glaube ich, eine andere Sprache reden.

Herwarth Walden

5. Mitarbeiter ~ Kurt Heynicke

Daß für diese neue Sprache auch die Sturmdichter künstlerische Vorarbeit — durch Zerstörung und Aufbau — geleistet haben, bleibt ein Verdienst, vor allem der Lyriker. Neben Stramm sind es aber weniger die eigentlichen, heute noch lebenden Jünger wie Lothar Schreyer, Franz Richard Behrens, Adolf Knoblauch, Willy Knobloch, Kurt Liebmann, Otto Nebel — über sie später noch ein Wort — als der früh gefallene Wilhelm Runge, der in dem Bändchen „Das Denken träumt" Strammschen Stil-Gesetzen folgt, und der selbständige, 1891 als Sohn eines Arbeiters in Liegnitz geborene Kurt Heynicke. Schon das Erstlingswerk Heynickes, die „Herwarth Walden, dem Führer, dem Künstler, dem Menschen" gewidmete Sammlung Gedichte „Rings fallen Sterne" (1917), ist frei von schrillen Klängen, von gesuchten neuen Wortbildungen, bewußten Angriffen gegen die Gesetze der Logik und Grammatik. Der erste Eindruck wird durch jedes neue Gedicht verstärkt: hier kündet ein sehnsüchtiger Jüngling, in dem es erdengelöst von reineren Fernen klingt und singt, von seiner Sternenheimat:

Mitarbeiter

Kurt Heynicke

Rings fallen Sterne

Heb dein Herz ins große Schweigen
Stunden neigen dämmerhaft ihr Abendangesicht.
Hebe deine Augen unerschöpflich in das Licht.
Sterne beben erdenwärts in unsre Brust.

Nichts hier von Brand und Gier in grellen brennenden Versen, die über triebhafte menschliche Gebundenheiten, über Grob-Geschlechtliches sich mit heiligen kosmischen Deutungen hinwegtäuschen, — hier glüht jeder Vers von einem stillen

keuschen Feuer; die Gedanken dieses Jünglings, der die ersehnte Geliebte mit heiligen Worten umwirbt, zielen auf Ehe und ewige Bindung. Leise in den Schlaf gehauchte Worte finden für die Geliebte Bilder und Gleichnisse, wie sie der Beter für seinen Gott findet:

Meine Träume sinken in die Nacht
nimm in deine Hände
mein Haupt.
Dir an die Brust
lege ich meinen Gesang
hoch
ihr Sterne über mir.
Meine Augen sehen den Glanz
der aus Bergwäldern streicht:
Sonne, die du bist.
Fernen Klang.
Geliebte.

Wie die Geliebte umarmt er die Welt: „Von allen Ufern trennst du mich / aus allen Gassen hebst du mich an deine Brust. / Dein Atem öffnet mich / straßenlängs / wälderhinüber / Du." „Alle Fenster hat meine Seele auf, / alle Wege münden in meine Brust, / unter einem roten Dach ist meine Sehnsucht daheim." Man beachte die Bilder! Hier ist ein Sturmdichter, der nicht diese Welt schmäht, sondern ihr Bild geläutert erstehen läßt, es — wie jeder Dichter! — verklärt schon schaut, wenn er etwa „Im Zuge" durch das Land fährt.

Durch die Fenster steigt das Land
in die Blicke blühen Wälder
rote Dächer an den Brüsten
und im Arm die Sommerbirken.
Mein Herz braust laut den Rädern zu
ich träume Tanz und atme Du
und glühe Glück in alle Sonnen
urewig aufwärts dunkel Du!

Gottes Geigen

Von Buch zu Buch wird diese Stimme reiner; auch kleine Sprachseltsamkeiten verlieren sich. Aber bezeichnend: die späteren Werke erscheinen nicht mehr im Sturmverlage. Der Gottsucher, der mit Psalm, Gesang, Gebet das erste Buch geschlossen hatte, der die Bekennerstrophe geschrieben:

Laut braust das wehe Lied in unsern Tag:
Wir sind ein Atmen in dem Schoß der Zeit!
Im Tode sind wir Ewigkeit
in Gottes Wellen uferlos verloren.

sucht nun in „Gottes Geigen" (1918) diese erdenferne und doch nahe, das ganze Weltall, die stummen Dinge und alle Wesen durchflutende geheimnisvolle Urstimme einzufangen, wieder tönen zu lassen, Sein und Geschehen als Urklang und Urlicht widerzuspiegeln. Er tut's in unverkrampften Versen:

Meine Seele sinkt ins Schweigen,
Sterne neigen mild ihr Glanzgesicht.
Meine Stirne ruht im blauen Dunkel,
eine fremde Stimme wiegt mir Träume zu —
helles Wandern,
Lichtgefunkel,
tiefe Stille,
Weltenruh.
Leises Sinken in die Ferne,
in dem blauen See der Nacht
blühen schweigend alle Sterne.
Gottes Geigen sind erwacht.

Oder:

In mir ist Abend, Dämmernis und blaues Licht.
Still in der halben Helle träumt die Heide,
ihr weißer Leib im Arme dunkler Föhren.
Das milde Schweigen wiegt mir Nacht entgegen,
aus roter Abendwand rinnt uferlos ein goldnes Meer.
Ich trage meine Andacht aus der Tiefe,
in meinen hohlen Händen hebe ich sie Gott entgegen,
dem namenlosen
menschenfernen Nachtgesicht.

Diesen letzten Versen entnimmt das nächste, ganz reife, mit dem Kleistpreise ausgezeichnete, in sich ganz geschlossene lyrische Werk den Titel „Das namenlose Angesicht“ (1919). Der Dichter der Sternensehnsucht, der schon in seinem ersten, im Felde abgeschlossenen Werke doch auch Kampfstunden in Klängen festgehalten hatte, der in „Gottes Geigen“ die „Klage“ angestimmt hatte:

Das namenlose Angesicht

Kurt Heynicke.

Photographie von Gertrud Hesse, Duisburg.

Hoch flattert meine Seele im Dunkel über den Dingen.
Über die Qualen der ewig finsteren Nächte
hin in die schreienden Säle der lauten Fabriken,
entlang die dunkeläugigen Kellerfenster,
hinein in vergrabene Schächte,
über die neigenden Arme der Mütter,
über die billigen Kissen der liebenden Mädchen,
über die Kreuze, klagend zum Himmel gereckt,
über die flackernden Leuchtraketen,
mitten im Herzen die Vögel geborstener Granaten,

singend im klappernden Sang der schnellen Gewehre
über den Menschen,
über dem Dunkel,
weint meine Seele,
nachtempor
erdenentstiegen
aufwärts zu
Ihm.
Ihm, Bruder der Menschen,
ihm schreit meine Seele ihr Leid ins Gesicht,
tragen soll sein gewaltiger Atem sich selber,
die Menschen,
das Leid.
Ich schrei ihm uns alle ins Angesicht!

— dieser Dichter nennt jetzt den dritten Band seiner Dichtungen „Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit". Kurt Heynicke steht in der Mitte zwischen den Sturmdichtern und den um Werfel und „die Aktion" gescharten Menschheitslyrikern. Er ruft auf, er redet an, aber als Dichter, nicht als Sprecher in Zorn oder Güte für eine Partei oder eine Gesinnung. So gehört sein drittes Werk zu den großen lyrischen Bekenntniswerken dieser Zeit. Bruder, Volk, Güte, Mensch, Liebe, Geist: wie entwertet, verlogen schon klingen im Munde der Nachsprecher diese Worte! Heynicke weiß es: in den später (zuerst im zweiten Buche der „Erhebung" 1920) veröffentlichten „Rhythmen gegen die Falschheit" ruft er:

Sie gründen Vereine um das eine Wort: Geist.
Sie spielen mit dem Wort: Liebe wie Fangkünstler vor klatschendem Biervolk.
Ach,
Ich möchte reißen eine Eiche aus verwilderter Erde
Und sie schlagen aufs Maul den Heuchelnden,
Den Meuchelnden der Wahrheit —

Und er hat zu solcher Entrüstung recht, weil in seinem Munde diese Worte echt sind, wie seine Verse. Wenn das Bekenntnis zu der Allgemeinheit „Volk" ihm ein gleichnamiges Gedicht oder einen „Sturmgesang" (wieder zuerst im 2. Buche der „Erhebung") eingibt, so entsteht nicht ein Agitationsaufruf, sondern Dichtungen, von Rhythmen beschwingter Liebe getragene Klänge. Seine Lieder von der Liebe, der Menschenbruderschaft, der Freundschaft, von der „Geburt der Güte", seine „dem Menschen" geweihten Verse sind echt:

Komm an die Brust,
zerwühltes Menschenangesicht.
Du Gleichnis Gottes, neige Dich!
O Sünde unser,
unser Angesicht!
Du Nacht und Licht!
Du Menschenmeer und Meer der Leidenschaft,
du von Millionen Zwergen aufgereckte Kraft,
komm an die Brust!

Denn rings sind Sterne,
rings ist Gott,
ist Gott in Dir,
und will sich deiner Brust entleben.
Ja, rings sind Sterne,
die begeistert um dich schweben!

Hier ist Liebefähigkeit erlebt, bricht sich, wie in dem „1917" oder „Das Bild" überschriebenen Gedichte mitreißend Bahn: „O, meine Brüder! Ich will untergehn!"

Welt,
wie du taumelst!
An meiner ausgestreckten Hand vorbei,
bunt und blutbefallen,
Welt!

Es stürzt ein Schrei von Mitternacht gen Mitternacht,
ein Schrei, o Welt,
dein Schrei!

Deiner Mütter Schrei,
deiner Kinder Schrei —
Heere wanken an roter Wand,
rauchend und röchelnd sinkt goldenes Land,
Heere wanken und steigen und gehn —
ewig Heere,
Kriegerheere,
Mütterheere,
Menschenheere!

Taumeln, Fallen, Gebären und Stehn!
Hände kämpfen und bluten und flehn,
Hände, Leiber und Angesichte
gelb im vergifteten Lichte der Tage,
stürze, o Welt!

Ich will nicht an den Wänden stehn!
O meine Brüder!
Ich will untergehn!

Kunstvoll ist die Gliederung dieses in vier Teilen aufgebauten lyrischen Werkes, das sich nicht wie viele eine Symphonie nennt, aber mit mehr Recht als manche andere Dichtung sich so nennen könnte. Die dunkle Zweiheit von Sehnsucht und Wirklichkeit reißen die beiden ersten Teile auf: „Der Tempel Erde" -- „Die Hölle Erde". Dort die Frühsonne der alten, immer neuen Lehre: „Brich auf ins Licht!" — „In die Liebe, Herz, brich auf!" Hier die im Kriege flammende zerbrochene Welt, eine Gegenwart rottaumelnder Tage, die seine Sterne morden: „Ich will die Feuer nicht, ich will die heiligen Sterne!" — „Gott, aus Sternen neige Dich! Weine, Vater, vor Erbarmen hüll uns ein!" Und er neigt sich erbarmend, indem er den Menschen erneut (dritter Teil!) in den „Garten Liebe" führt. Der am Weibe Gesundete steht in ewigen Rätselfragen wieder mit Lied, Choral, Gebet, Psalm vor dem „namenlosen Angesicht" (vierter Teil) des Ewigen, von dem er ein endliches Teil ist, in den er, überselig im Lichte blühend, im Tode eingeht.

Die hohe Ebene

Die spätere Sammlung Gedichte „Die hohe Ebene" (1921, vermehrt 1925) ist von gleicher Art. Ein männlich Gesammelter, der weiß: „Ich bin ein Mensch, / Alle Tage wehen hinauf und hinunter, / Lächeln und Träne, / Spott, Qual und Verzweiflung, einmal / Sonne, grüner Park, graue Straßen — / Ewig /

Werde ich so wandern" — schöpft gerade aus solcher Erkenntnis den Glauben an die Liebes- und Lebenskraft unserer Seelen; und so kann er solch menschliches Dasein, an dessen Ende zärtlich, gütig, erlösend, den Menschen weich bettend „Deiner Mutter Ewigkeit liebster Diener", der Tod, steht, trotzalledem „gesegnet" nennen: ein Dichter, der den Menschen wirklich auf „Die hohe Ebene" führt:

Sieh,
Nun ist die Regennacht vergangen,
Keine Stürme schütteln mehr das Haus.
Und wir gehn die hohe Ebene,
Wandern
Aus...

Lerchen lenzen helle Lieder.
Wiesen blühen mild.
Beug' den Nacken demutnieder,
Komm,
Wir sind erfüllt.

Die Seele hat ein Licht entzündet
Und in unsre Straße mündet
Morgenrot.

Unter deinen Pilgerhänden
Blühen aufwärts deine Lenden.
Komm,
Brich in die Scholle ein.
Wir wollen beide Heiland sein.

Gedankliches: Der Weg zum Ich

Wovon die „Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit" und die Gedichte „Die hohe Ebene" künden, von dem neuen Leben des Innenmenschen, des Seelenmenschen, davon zeugt ein Gedankenwerk aus dem Jahre 1922, „Der Weg zum Ich. Die Eroberung der inneren Welt". Es will den Weg zeigen, auf dem man zu sich kommt und damit zu einem Leben im All, einem Sein in Gott. Das geschieht in Betrachtungen, deren Überschriften gut den Gang der Untersuchung darstellen, in Ausführungen, betitelt: „Vom Grundstein inneren Aufbaus", „Die Entmechanisierung der alltäglichen Handlungen", „Erste innere Bewußtheit", „Volk, Volksseele, Landschaftsseele", „Die Seele und der Geist", „Innenwelt und Naturbetrachtung", „Der Geist beherrscht den Körper", „Beherrschung der Inwelt", „Ehe als Innenerziehung", „Innenwelt und Kunstbetrachtung", „Die Geburt der Demut", „Gott", „Das ewige Leben", „Am Ende".

Dramatisches

In den letzten Jahren hat sich Heynicke auch als Dramatiker und Erzähler versucht. Grunderkenntnisse des „Weges zum Ich" suchte „Der Kreis. Ein Spiel über den Sinnen" (1920) in 14 Szenen dramatisch zu gestalten. Aber in diesem von Lyrik erdrückten Spiele von der Wiedergeburt und dem ewigen Sein im All gehen Sinn und Bild nicht zusammen. Ich glaube kaum, daß die dramatische Form die für Heynicke geeignete Form der Aussprache ist. Eher ist es neben der lyrischen die erzählende Form. Vielleicht gelangen ihm hier auch sofort Schöpfungen in der anderen Form, weil er hier nicht gleich, wie im „Kreis", versuchte, was nie bisher einer gewagt, sondern weil er sich zunächst ganz begrenzte Aufgaben stellte, mit Skizzen „Buntes Abenteuer" (1924) und kleinen Erzählungen „Eros inmitten" (1925) begann und erst mit „Sturm im Blut" (1925) eine Erzählung etwa im Durchschnittsumfang einer mittleren Stormschen Novelle gab. Die Erzählung ist ein Musterbeispiel neuerer Erzählungskunst. Gerade weil sie im Vorwurf soviel Ähnlichkeit mit mancher Erzählung aus der Zeit der Heimatkunst und aus früherer Zeit hat — Agna Bergsma, hin- und hergerissen zwischen Neigung und Leidenschaft, zwischen Iven Iversen und Brygge Molander, kämpft zwischen Leben und Tod sich durch; die Landschaft spielt in Erzählung hinein —, gerade weil so viele Berührungspunkte mit der erzählenden Kunst des 19. Jahrhunderts da sind, läßt sich hier nachweisen, was die neuere Erzählung bei ihrem Durchgang durch den Expressionismus gewonnen hat.

Erzählendes

Aber wer denkt bei dieser Lyrik und diesen Erzählungen noch an den „Sturm"! Kurt Heynicke

6. Kritik

Genug! Es ist Zeit zu einem kritischen Rückblick auf Wille und Werk der Sturmkünstler. Heynickes Entwicklung übt unbewußt selbst schon Kritik; Kritisches steht auch in der Betrachtung der Sturmkünstler in und zwischen den Zeilen. Wer, kopfscheu gemacht durch das unbegründete Allgemeinurteil, zunächst ihrer Lehre naht, ist überrascht. Er erwartete, wie bei den anderen Expressionisten, Gefühlsverschwommenheiten in einem inbrünstigen Stile, er fand ganz knappe, klare Sätze über Kunst und Künstler, alles andere scheinbar als einen Verzicht auf Logik. Verstandesmäßig hämmert der Sturmtheoretiker die Lehre von der Unverständlichkeit der Kunst ein. Zwischen klugen Worten stehen warme, über die Sendung von Kunst und Künstler, auch scheinbar bescheidene, die der Überheblichkeit früherer künstlerischer Persönlichkeiten das Demutbekenntnis des Dieners eines unpersönlichen, überpersönlichen Willens entgegensetzen. Leise zermürbt durch die Kritik selbst der Großen, die er bisher verehrte, ist der Leser dann mitten in den Auseinandersetzungen über die neue Kunst, über ihre Lehre vom Wort und die Kunstmittel der Konzentration und Dezentration, die ihm die Sturmkunst erschließen sollen, aber gerade die Zweifel wecken: Zweifel dann nicht nur an der neuen „Handwerkslehre der Dichtung", sondern an den Grundlagen. Zugegeben, Kunst sei Offenbarung, Vision — es geht nicht an, die Bedeutung der Persönlichkeit des menschlichen Vermittlers der Vision als Irrtum eines individualistischen Zeitalters beiseite zu schieben; die Folge ist: diese Lehre kennt keine Rangstufen der Visionen. Jeder Blutrausch eines Geschlechtshungrigen ist „kosmische Vision"; während der ruhige Beobachter mit Sigmund Freud noch nicht mal zur Kunst „sublimierte Erotik" feststellt. Dem ersten Zweifel folgen, das stolze Gebäude stürzend, die andern. Verfeme ich die Lehre vom „Willen" in der Kunst, wie darf ich dann über einen anderen tadelnd schreiben: „Es fehlt jeder Versuch eines künstlerischen Willens und einer künstlerischen Absicht." Wie kann ich von „Komponieren" reden, wenn ich meinen bauenden Willen ausschalte? Wie harmlos ist es, die alte Ästhetik hinauszuwerfen, aber eine „Handwerkslehre der Dichtung" einzuführen, die Kunstgeschichte zu verwerfen, aber sein eigener Kunstgeschichtler zu sein? Welch ein Selbstbetrug, sich der Kunst willenloses Werkzeug zu nennen und ihren Diener, harte Worte über den Künstlerhochmut einer Zeit zu sagen, die die Persönlichkeit überschätzt habe, dann aber mit dem Satze: „Und wenn die Kunst vom Teufel Natur geholt zu sein scheint, der Gott Künstler holt sie wieder hervor", sich zwar nicht wie etwa der Naturalist Arno Holz als eine demütig vor der Natur in Staunen versunkene Künstlerpersönlichkeit, sondern als ein *Gott* zu fühlen. Und so, irre geworden, fragt man sich endlich: Vielleicht künden die Sturmkünstler gar nicht immer ungewollte, sondern gewollte Visionen, sind also eine Spielart der vielen Hirnkünstler von heute mehr. Auf alle diese Fragen müßte die Entwicklung der Sturmkunst Auskunft geben. Im Werke rechtfertigt sich eine Lehre oder sie führt sich selbst als ungereimt ab. Wille und Werk

Ich setze, um ein Bild der Entwicklung der Sturmkunst zu geben, eine Anzahl Dichtungen zunächst ohne Überschriften, ohne erläuternde oder überleitende Worte, ohne Namennennung auch ihrer Schöpfer zum Vergleiche her: Entwicklung in Beispielen

I.

Die Erde blutet unterm Helmkopf
Sterne fallen
Der Weltraum taſtet
Schauder brauſen
Wirbeln
Einſamkeiten
Nebel
Weinen
Ferne
Deinen Blick

II.

Die Nacht wiegt auf den Lidern
Müdigkeit flackt und neckt
Der Feind verſchmiegt
Die Pfeife ſchmurgt
Verloren
Und
Alle Räume
Fröſteln
Schrumpfig
Klein.

III.

Die Äſte greifen nach meinen Augen
Im Einglas wirbelt weiß und lila ſchwarz und gelb
Blutroter Dunſt betaſtet zach die Sehnen
Kriecht ſchleimend hoch und krampft in die Gelenke!
Vom Wege vor mir reißt der Himmel Stücke!
Ein Kindſchrei gellt!
Die Erde tobt, zerſtampft in Flüche ſich
Mich und mein Tier
Mein Tier und mich
Tier mich!

IV.

Durch die Büſche winden Sterne
Augen tauchen blaken ſinken
Flüſtern plätſchert
Blüten gehren
Düfte ſpritzen
Schauer ſtürzen
Winde ſchnellen prellen ſchwellen
Tücher reißen
Fallen ſchreckt in tiefe Nacht.

V.

Tränen kreiſt der Raum!

Tränen Tränen
Dunkle Tränen
Goldne Tränen
Lichte Tränen
Wellen krieſeln
Glaſten ſtumpfen
Tränen Tränen
Tränen
Funken
Springen auf und quirlen
Quirlen quirlen
Wirbeln glitzen
Wirbeln ſinken
Wirbeln ſpringen
Zeugen
Neu und neu und neu
Vertauſendfacht
Zermilliont
Im Licht!

Tränen Tränen
Tränen Funken
Augen ſchimmern
Augen Augen
Nebeln ſchweben
Saugen
Schwere ſchwere
Blinde
Tief
Hinunter
In die Nächte
Reißen
Schaun!
Schatten dampfen
Weiche blaſſe
Fließen fließen
Wallen wogen
Hart und härter
Runden Formen
Ungetüme
Ungeſtüme

Ungefüge
Leiber
Leiber
Walzen wälzen
Stalten ſondern
Einen fliehen
Zeugen ſchwellen
Tummeln ſtarren
Fliegen ſtürzen
Stürzen ſtürzen
Stürzen ſtürzen
In
Den
Schrei!
Mäuler
Gähnen
Gähnen klappen
Klappen ſchnappen
Schnappen
Laute
Laute Laute

Schüttern Ohren
Horchen Horchen
Schärfen Horchen
Schwingen Schreie
Töne Töne
Rufe Rufe
Klappen Klarren

Klirren Klingen
Surren Summen
Brummen Schnurren
Gurren Gnurren
Gurgeln Grurgeln
Pstn Pstn
Hsstn Hsstn

Rurren Rurren
Rurren Rurren
Sammeln Sammeln
Sammeln Stammeln
Worte Worte Worte
Wort
Das Wort!

usw.

VI.

Meer
Sturm
Licht
Sturmkind

Sturm
Meer
Licht
Meerkind

Meer
Licht
Sturm
Lichtkind

Licht

VII.

Insel

Hauſt
tiert
blumt
ſteint

Sonnt
mondet
ſternt

Weibt
mannt
kindet

Weit aus mir

VIII.

Du inſelt Mich

Um uns

Monden
Sonne Sterne

Kinden
Mann Weib

Hauſen
Stein Tier Blume

Uns

Um

Erde

IX.

Namen leeren Zitterwellen
Wimmel ſcharen allen Sitz
Flügel flattern Schlagen
Milde blitzen
Augen ſchlingen
Ketten kreiſen
Krumme ſchelmen
Angſt weiß Hals
Wölben inſeln flüſtern inſeln
Säuſel ſchweben wurzelauf
Ure menſchen Kraft

X.

Sterner
Träne
Sterner
Diemen
Träne
Beblümt
Sterner
Bachbunge Bache
Träne
Dom
Sterner
Alaaf
Träne

XI.

Der hohe Hut
Schön iſt ein Zylinder
Die verfluchten Ziviliſten
Die verfluchten Zivilliſten
Die hohe Hut
Obhut
Kopfbedeckung
Fliegende Hüter

Meine Flieger
Flugſtaffel
Stoffel
Staffelſtab
Staffelei
Aflei
(Artilleriefliegerei)
Iflei

Kritik

(Infanteriefliegerei)
Das neue Deutſch
Im alten Deutſchland
Bogohl
Welcher Kohl?
(Bomben-Geſchwader
Oberſte Heerings Leitung)
Jagdſtaffel
Jaſta
Baſta
Puszta
Schuſta
Immer langſam!

Schuſta iſt STHUtzSTAffel
Affe
Immer ſchneller
Wir fliegen ſchon
Da kommt man nicht auf den Grund
Bleiben Sie bedeckt
Der Kofl
(KOmmandeur der Fliegen)
Glück ab
Kofl ſchuſtert
Leiſter, bleibe nicht bei Schuſtern!
Beileibe nicht
Schuſter, leiſte bei Deinem Bleiben!

Beigeiſte
Exzellenz, ich bleibe dabei, ich fliege nicht, es bleibt bedeckt
Lügen Sie nicht! Fliegen Sie nicht, fliege ich
Exzellenz fliegen am ganzen Leibe!

XII.

Der Stimme ſchwendet Kopf verquer die Beine.
Greizt Arme qualte ſchlingern Knall um Knall.
Unsſtrahlend ezen Krieſche quäke dreiz.
Und Knall um Knall.
Verquer den Knall zeraſen Fetzen Strammſcher quill.
Und Knall um Knall.
Und Knall um Knall.
Kreuzt Arme beinen quill den Stuhl.
Der Stuhl iſt eine Schraube, klammerwin den Stramm.
Und Knall um Knall der Stimme köpft.
Die Beine ſchrauben Arme würgend liß.

XIII.

Oiaí laéla oía ssísialu
Ensúdio trésa súdio mischnumi
Ja lon stuáz
Brorr schjatt
Oiázo tsuígulu
Ua sésa masuó tülü
Ua sésa maschiató toró
Oi séngu gádse ándola
Oi ándo séngu
Séngu ándola
Oi séngu
Gádse
Ina
Leíola
Kbaó
Sagór
Kadó

Beiſpiele I—V (Stramm)

Die erſten fünf Gedichte ſind von Auguſt Stramm. Ihrem Daſein verdankt die Theorie ihr Leben. Die immer folgerichtigere oder engherzigere, einſeitigere Anwendung der Theorie führt über die Zwiſchenglieder (VI—XII) zu dem letzten

Gedicht (XIII), der Probe aus Rudolf Blümners „absoluter Dichtung" „Angolaïna" (1921). „Wunde" (I), „Wacht" (II), „Der Ritt" (III), „Traum" (IV) sind Schöpfungen, die den (übrigens schon früher von Ernst Schur und anderen gemachten) Versuch, durch äußerste Knappheit und Straffheit zu wirken, wagen, das Stichwort nicht scheuen, aber in der Wortwahl und Wortverbindung die Grenzen oes Verständlichen durchaus wahren. Sie haben sogar verpönte lyrische Stimmungswerte und überzeugen (namentlich IV) auch sofort im Rhythmischen. Es sind Gedichte, die durch das Kunstmittel der „Konzentration" wirken, jedenfalls ein Erlebnis fest umgrenzen. Dagegen ist das fünfte Stück, der Anfang der umfangreichen Dichtung „Die Menschheit", das große Muster für das in solcher Ausdehnung und Ausdeutung neue Kunstmittel der „Dezentration". Im Maßlosen, Unbegrenzten heimisch, hat erst dieses Gebilde unendlichen Rhythmus. Zunächst: um das Wort rein wirken zu lassen, wird es vielfach wiederholt. Das haben schon öfters Dichter getan, tat neuerdings vielfach Maeterlinck, und Kandinsky, der große Theoretiker unter den expressionistischen Malern, feinfühlig auch für das Neue in den anderen Künsten, empfahl in seiner Abhandlung „Über das Geistige in der Kunst" beredt dies Kunstmittel der Dichtung:

Kritik

Unendlicher Rhythmus

Aus Kandinsky: Das Geistige in der Kunst

„Das Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im ‚Herzen' eine Vibration sofort hervorruft. So ist der grüne, gelbe, rote Baum auf der Wiese nur ein materieller Fall, eine zufällige materialisierte Form des Baumes, welchen wir in uns fühlen, wenn wir das Wort Baum hören. Geschickte Anwendung (nach dichterischem Gefühl) eines Wortes, eine innerlich nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander, kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern auch andere, nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes (beliebtes Spiel der Jugend) verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine Klang des Wortes entblößt. Diesen ‚reinen' Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklange mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstande. Im letzten Falle aber tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen, übersinnlicher ist, als eine Seelenerschütterung von einer Glocke, einer klingenden Saite, einem gefallenen Brette usw. Hier öffnen sich große Möglichkeiten für die Zukunftsliteratur. In embryonaler Form wird diese Kraft des Wortes zum Beispiel schon in den ‚Serres chaudes' angewendet. In Maeterlincks Anwendung klingt deshalb düster ein Wort, welches auf den ersten Eindruck neutral erscheint. Ein einfaches gewohntes Wort (wie zum Beispiel Haare) kann in richtig gefühlter Anwendung die Atmosphäre von Trostlosigkeit, Verzweiflung verbreiten ..... Das Wort, welches also zwei Bedeutungen hat — die erste direkte und zweite innere — ist das reine Mittel der Dichtung und der Literatur, das Material, welches nur diese Kunst anwenden kann, und durch welches sie zur Seele spricht."

Die gleiche Idee wie Kandinsky hat Stramm; aber bald hat die Idee ihn, noch mehr seine Jünger. Fast jedes Wort muß — auch wo es „innerlich" nicht „nötig" ist — wiederholt werden. Und wie die Wiederholung werden auch die anderen „Wortfiguren", die anderen Dezentrations-, zu deutsch Zerstörungsmittel der Erfahrungswelt, wie die Wortassoziation angewandt. Ursprünglich noch logisch gebunden, wird sie bald vom bloßen Wortklang getragen; schon dies Gedicht Stramms wird stellenweise zu einem Auszug aus einem Synonymen-Lexikon.

Kritik

Das ganze Werk steht schon jenseits der Grenze, ist Krampf einer Seele, die jeden irdischen Halt verloren hat und nun ins Raum- und Zeitlose „Wortstürze" hinausschleudert.

Beispiele VI—VIII (Schreyer)

Von den übrigen Gedichten sind die drei folgenden (VI—VIII) von dem Haupttheoretiker des „Sturms", der auch hier am meisten das Wort hatte, von Lothar Schreyer. Es sind Proben aus dem Bühnenwerk „Meer": die erste (VI) ein „Sang", die zweite (VII) die Rede eines Mädchens, die dritte (VIII) die Gegenrede eines Knaben. Neue Worte sind häufiger, aber aus bekannten Worten gebildet. Äußerste Wortkargheit, die das Kunstmittel der Konzentration schon überspannt, gibt keinem klaren Gedanken, sondern nur noch schweifenden Gefühlen Raum; in seltsamem Gegensatz steht dazu die Verwendung der Dezentrationsfigur des Parallelismus in dem „Sang" (VI): dies Gedicht, ein schematisches Variantenspiel mit Worten, gehorcht fast mathematischen Gesetzen, die seine Entstehung aus der ungewollten Vision sehr in Frage stellen. Alle diese Gebilde sind mehr oder weniger Rohstoff für den ausgestaltenden Willen eines expressionistischen Sprechers, des „Worttonkünstlers". Rudolf Blümners, des Sturmkünstlers, ekstatischer Sprechkunst gelang es in der Tat, mit manchem solcher Werke zu überwältigen. Eines aber ist klar: wie der Stil des konsequenten Naturalismus kein Allgemeinstil war, so ist es auch nicht dieser expressionistische Stil. Er spiegelt die qualvoll bewegte, wie jener die qualvoll ruhende Welt. Er ist ein Stil für Sturmwind von Ereignissen und Gefühlen. Im geordneten, gegliederten Raume, in der in Sekunden eingeteilten Zeit ist der Stil des konsequenten Naturalismus heimisch; in einem sich erst bildenden Raume, in einer erst werdenden Zeit, im Raum- und Zeitlosen, in allem Chaotischen dieser expressionistische Stil. Der eine gestaltet gern Entwicklungen, der andere Katastrophen.

Rudolf Blümner.
Gezeichnet von Oskar Kokoschka.
Aus „Der Sturm" XIV, 8. Mit Genehmigung von Paul Cassirer und dem Verlag „Der Sturm", Berlin.
(Bildnisbüste von W. Wauer siehe Seite 594.)

Beispiele IX—XII (Nebel, Behrens, Schwitters)

Die folgenden Gebilde (IX—XII) zeigen die handwerksmäßige Anwendung der „Handwerkslehre der Dichtung". Was einmal Vision war, wird Rezept. Die Forderung der Konzentration und Dezentration wird übersteigert; besonders die Lehre von der Dezentration übt eine immer unheimlichere Anziehungskraft aus: mit ihr rechtfertigen sich alle „deformierenden", zerstörenden Mächte und Triebe. Anfangs hatte man die Lehre von den Assoziationen auffassen können als eine Art (unbewußter) Wiederaufnahme der Lehre Otto zur Lindes von den Eigenbewegungen der Vorstellungen; jetzt wird aus dieser edlen Lehre eine Rechtfertigung für zuchtloses Schweifen. Was ein Gedicht sein soll, ähnelt wie die Probe aus Otto Nebels „Zuginsfeld" (XI) bedenklich dem Wörtergemisch, das die Psychiater Wortsalat nennen. Die anderen Gedicht, Worträtsel, häufen Neubildungen, deren grammatikalischer Sinn absichtlich im Dunkel bleibt. Substantivum, Adjektivum, Verbum: alles vertauscht. Die Überschriften sind oft ein

Rätsel und eine Verdunkelung mehr. „Goethe" ist das Gedicht von Franz Richard Behrens (IX) überschrieben; das „Portrait Rudolf Blümner", das Bild des Strammschen Dichtungen neu schaffenden Sturmwortkünstlers, gibt das Gedicht von Kurt Schwitters (XII). Sie sind aber noch Muster gegenständlicher Klarheit verglichen mit dem Gebilde von Franz Richard Behrens, das „Was das alles uns angeht" (X) überschrieben ist. Gewiß: man soll nach der Theorie der Sturmkünstler nicht fragen, was „Ure menschen Kraft" bedeutet, was „Alaaf", was „Bachbunge"; was sich hinter der Überschrift eines Gedichtes von Kurt Liebmann verbirgt, die da lautet: „Marter storren Entsargen überweltet Es"; was „Unsstrahlend ezen Kriesche quäke dreiz" heißt. Aber man sieht an solchen Gebilden, daß es eben unmöglich ist, jeden Sinn aus dem Worte auszutreiben, es von allen verstandesmäßigen, logischen oder grammatikalischen Verbindungen loszulösen. Jede Wortwirkung beruht darauf, daß jedes Wort Klang ist, Bild gibt, Sinn deutet. Auf dem Doppelcharakter des Wortes als eines sinnlichen und zugleich geistigen Zeichens — beruhte von jeher jede Wortkunst. Damit das begriffliche Zeichen kein abgegriffenes Zeichen sei, deshalb hat von je jeder Dichter jedes Wort neu am Borne der Ewigkeit getauft. Diese Theorie des Sturms vergißt ganz, daß jedes Wort an sich als Wort von Geburt aus expressionistisch ist. Es ist eine Naturform, die sich nicht ohne ihr Leben zu verlieren, in ihre Atome auflösen läßt. Mit dem letzten Rest der Naturform, meint darum Julius Bab, zerstört man zugleich die Kunst — „die Kunst, deren Wunderwirkung ewig die symbolische ist, das heißt, die Erhebung einer einzelnen Naturform ins Allberührende; während ... der Aufbau einer völlig neuen Privatwelt aus den keiner lebendigen Erfahrung bekannten Naturatomen eine niemanden berührende Spielerei scheint". Ja mehr noch: die krampfhafte Steigerung des snobistischen Raffinements münde in allerschlichteste Dummheit, liederlichste Unkenntnis der einfachen Grundlagen unserer geistigen Existenz. Wirken zu wollen durch das seiner verstandesmäßigen Verbindungen beraubte Wort „hat genau soviel Sinn wie die Wirkung einer Musik, die auf Töne verzichtet und nur die Lichteffekte

Kurt Schwitters.

Kritik

der blinkenden Trompeten und mattpolierten Flöten ‚komponieren' will, oder wie eine Malerei für Blinde, die die Wirkung verschieden hoch bedeckter Leinwand auf den Tastsinn sich zum Gestaltungsprinzip macht. Tatsächlich sind ja selbst für verzweifeltste Versuche die ‚nurverstandesmäßigen' Elemente aus jedem überhaupt gesprochenen Wort nicht ausrottbar; aber diese bloße Formulierung bedeutet doch bereits einen Zustand intellektueller Verwilderung, über den es nicht hinausgeht." Besser noch trifft meinem Gefühl nach der von irgendwem bereits herangezogene Vergleich in den Kern: Die Sturmkünstler gleichen dem

Kurt Schwitters

Franz Müllers Drahtfrühling

Flieger, der sich an dem Problem herumquält, ohne Luftwiderstand fliegen zu können — in Wahrheit fliegt er nur durch den Luftwiderstand.

Beispiel XIII Blümners „absolute Dichtung"

Wie alle Expressionisten mühen sich auch die Sturmkünstler um eine Dichtung, die die selben Wirkungen auslösen soll wie die Musik. So führt ihre Theorie mit Naturnotwendigkeit zu Versuchen einer „absoluten Dichtung", die wirklich Vokale und Konsonanten zu reinen Klanggebärden komponiert, nicht bloß in Reihen aus bekannten fertigen Worten der Erfahrungswelt Neubildungen einstreut, die wie Fremdkörper wirken. Wer sich durch Verse abgemüht hat wie „Unsstrahlend ezen Kriesche quäke dreiz", der atmet über Rudolf Blümners absoluter Dichtung „Ango laïna", deren Anfang hier (XIII) mitgeteilt ist,

erlöst auf. Freilich: schon Christian Morgensterns lustige Galgenbrüder hatten „das große Lalulā“ (Kroklokwafzi? Semememi! Seiokrontro — prafriplo) und Kinder üben seit ewigen Zeiten diese Art Dichtung. Und: allen schönen Klängen dieser absoluten Dichtung zum Trotz: — die Musik kann das besser. Eine Theorie, nach der solche Dichtung das vollkommenste Wortkunstwerk darstellen muß, hat sich das Urteil gesprochen. Kritik

Rettungslos führt der Weg in die Sackgasse: Stramms Dichtungen bezeichnen einen stolzen Anfang; am Ende des Weges fordert mit dem „Selbstbestimmungsrecht der Künstler“, dem Vorwort zu „Anna Blume“, Kurt Schwitters die Merzdichtung: „Die Merzdichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei als gegebene Teile fertige Sätze aus Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw. mit und ohne Abänderungen. (Das ist furchtbar!) Diese Teile brauchen nicht zum Sinn zu passen, denn es gibt keinen Sinn mehr. (Das ist auch furchtbar.) Es gibt auch keinen Elefanten mehr, es gibt nur noch Teile; stimmt es selbst, was Gedicht und was Rahmen ist.“ Merzdichtung (Schwitters)

Das ist Dada!

Der gleiche Weg im Drama! Den Anfang bezeichnet hier William Wauers Kampf um das Theater als eine wirkliche Kunststätte. Was er in seiner Schrift „Theater als Kunstwerk“ (1906) erstrebte, suchte er schon 1908 mit einer genialen Aufführung Maeterlincks zu erreichen, die die Musik herausholte, die Jahre später Kandinsky (s. S. 619) aus Maeterlinck heraushörte. Aber am Ende dieses Weges fordert Kurt Schwitters die Merzbühne und das Merzbühnenwerk, in dem „vom Haarnetz der vornehmen Dame bis zur Schraube des Imperators“ alles „agiert“, aber nur „in künstlerisch, in brutalster Weise, deformiertem Zustande“. Und dies geschieht nun: Man beginne „die Materialien miteinander zu vermählen. Man verheirate zum Beispiel die Wachstuchdecke mit der Heimstättenaktiengesellschaft, den Lampenputzer bringe man in ein Verhältnis zu der Ehe zwischen Anna Blume und dem Kammerton a. Die Kugel gebe man der Fläche zum Fraß und eine rissige Ecke lasse man vernichten durch 22 tausendkerzigen Bogenlampenschein. Man lasse den Menschen auf den Händen gehen und auf seinen Füßen einen Hut tragen wie Anna Blume. (Katarakte.) Schaum wird gespritzt.“

Das ist wieder Dada!

Und so mündet die Lehre, der die Kunst einziger Weltwert ist, in eine Bewegung, der die Kunst der letzte große Betrug ist. Die Lehre von der Sinnlosigkeit der Kunst wird in einem nicht geahnten Sinne nun gegen die Sturmkunst selbst ausgespielt. Das tat Dada! Ende in Dada

Achtes Kapitel

Satyrspiel nach der Tragödie – Dada!

Im Frühjahre 1916 suchen in Zürich, wohin sie aus Kriegsverachtung und Kriegsfurcht geflüchtet, fünf Literaten, die Deutschen Richard Huelsenbeck und Hugo Ball, der französische Elsässer Hans Arp, die Rumänen Tristan Tzara und Marcel Janco in einer kleinen Kneipe, dem Kabarett Voltaire, nach einem Namen für eine Sängerin. In einem deutsch-französischen Wörterbuche stoßen sie auf das Wort Dada, das übersetzt Holzpferdchen heißt: ein Wort, das seinen Findern Huelsenbeck und Ball durch seine Kürze, Komik und „suggestive“ Herkunft der Dada-bewegung

NO. 4 1. JAHR

DER · BLUTIGE · ERNST

SATIRISCHE WOCHENSCHRIFT. HERAUSGEBER: CARL EINSTEIN, GEORGE GROSZ.

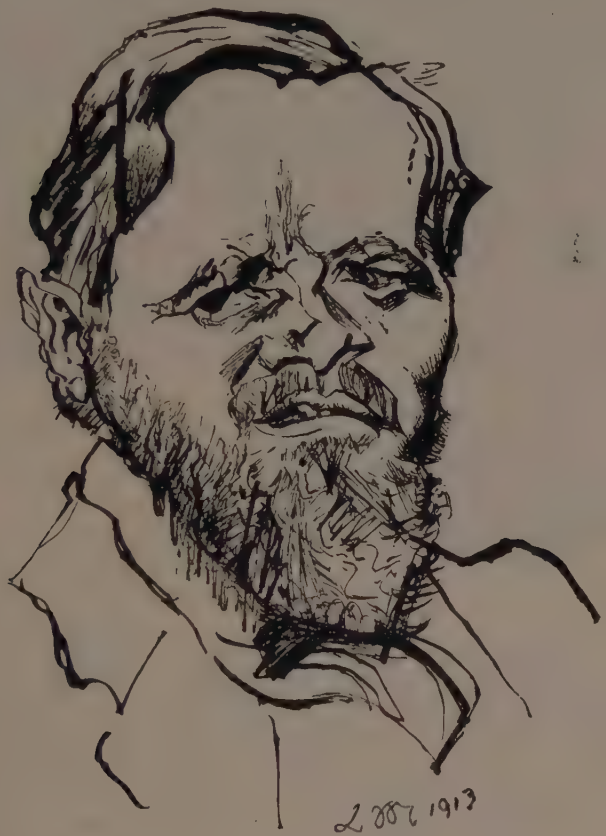
PREIS 60 PFENNIG

Arbeiten und nicht verzweifeln!

SONDERNUMMER IV. DIE SCHIEBER.

Von der Zeitschrift „Der blutige Ernst" sind nur wenige Nummern erschienen.

Kraft sofort fähig scheint, das rechte „Aushängeschild" abzugeben für alles, was sie „im Kabarett Voltaire an Kunst lancierten". In diesem Stadium ist Dada zunächst eine radikale, gegen den Bürger gerichtete Kunstbewegung. Anhänger des Neuen um jeden Preis, schwören diese Literaten auf „l'art nouveau und l'art abstrait", die „neue" und die „abstrakte" Kunst. Durch eine ihrer Formen hoffen sie — Tristan Tzara vor allen — berühmt zu werden, berühmt in den Kreisen, die für sie die Welt bedeuten, in den Künstlerkaffees von Zürich, Mailand, **Dada**



Oberdada Baader
Zeichnung von **Ludwig Meidner.**

Paris, Berlin, während Huelsenbeck, nie reiner Nur-Künstler, damals den Ehrgeiz hat, „mit dem Revolver in der Tasche Literatur zu machen", etwas zu werden, „wie ein Raubritter der Feder, ein moderner Ulrich von Hutten". Dabei sind sie nicht Schöpfer, sondern Nehmer und Verwerter. Sie greifen mit dem Lärm ihrer Vorstellungen, der Veranstaltung von Vorträgen, in denen mehrere Gedichte zugleich vorgelesen werden, mit der Wahl der Bilder für ihre Ausstellungen Gedanken und Lehren auf, die Marinetti und Picasso, die Vorkämpfer des Futurismus und Kubismus, schon früher verkündet hatten: die Lehren vom „Bruitismus", von der „Simultaneität", von dem „neuen Material" in der Malerei. „Ein etwas gewaltsamer Hinweis auf die Buntheit des Lebens" sollte

Beziehungen zu Marinetti und Picasso

George Groß
(links) und
John Heartfield
(rechts) demonstrieren gegen die Kunst zugunsten ihrer Tatlinistischen Theorien (anläßlich der Dada-Ausstellung im Juni 1920).

Aus dem Dada-Almanach.

Lehre vom Bruitismus und von der Simultaneität

es sein, wenn Marinetti „das Geräusch", le bruit, in die Kunst einführte, wenn er „durch eine Sammlung von Schreibmaschinen, Kesselpauken, Kinderknarren und Topfdeckeln ‚das Erwachen der Großstadt' markieren ließ". Geräusch ist Bewegung, Tat, Bruitismus ein Bekenntnis zum Leben. Ebenso die Lehre von der Simultaneität, die Lehre von der Gleichzeitigkeit verschiedener Geschehnisse. Simultaneität — so erläutert Huelsenbeck in seiner „En avant dada" überschriebenen, 1920 erschienenen Geschichte des Dadaismus —

„setzt eine erhöhte Sensibilität für den zeitlichen Ablauf der Dinge voraus, es dreht das Nacheinander des a=b=c=d in ein a—b—c—d, es sucht das Problem des Ohrs in ein Problem des Gesichts umzuwandeln. Simultaneität ist gegen das Gewordene für das Werden. Während ich mir z. B. nacheinander bewußt werde, daß ich gestern eine alte Frau geohrfeigt und mir vor einer Stunde die Hände gewaschen habe, fällt der Schrei der Bremse einer elektrischen Straßenbahn und das Poltern des Ziegels, der vom nächsten Dache fällt, gleichzeitig in mein Ohr und mein Auge (mein äußeres oder mein inneres) richtet sich auf, um in der Gleichzeitigkeit dieser Geschehnisse einen schnellen Sinn des Lebens zu erhaschen. Aus den mich gleichzeitig umgebenden Ereignissen des Alltags, der Großstadt, des Zirkus Dada, Gepolter, Schreien, Dampfsirenen, Häuserfronten und Kalbsbratengeruch erhalte ich den Impuls, der mich auf die direkte Aktion, das Werden, das große X hinweist und -stößt. Es wird mir unmittelbar bewußt, daß ich lebe, ich fühle

Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung in den Räumen der Kunsthandlung Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.
Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Groß, John Heartfield.

Aus dem **Dada-Almanach**, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung. Herausgegeben von **Richard Huelsenbeck**. Erich Reiß Verlag in Berlin 1920.

die formbildende Kraft, die noch hinter dem Hasten der Kommis der Dresdner Bank und der einfältigen Gradheit der Schutzleute steckt. Simultaneität ist direkter Hinweis aufs Leben und sehr eng mit dem Problem des Bruitismus verwandt. So wie die Physik Klänge (die sie in mathematischen Formeln aussprechen kann) und Geräusch unterscheidet, welch letzteren ihre Symbolik und Abstraktionskunst hilflos gegenübersteht, weil sie direkte Objektivation der dunklen Lebenskraft sind, so drückt hier der Unterschied ein Nacheinander und eine ‚Simultaneität' aus, die der Formulierung spottet, weil sie direktestes Symbol der Handlung, der Aktion ist. Ein Simultangedicht heißt also am Ende nichts anderes als ‚Es lebe das Leben!'"

Das neue Material

Ähnlich metaphysisch deutet Huelsenbeck die Verwendung des „neuen Materials". „Der Begriff der Realität ist ein durchaus variabler Wert und ganz abhängig von dem Gehirn und den Bedingungen des Gehirns, das sich mit ihm befaßt." Die Perspektive ist „ein Schema, das man in willkürlicher Weise der ‚Natur' übergeworfen hatte; die Parallelen, die sich am Horizonte schneiden, sind eine blamable Täuschung — dahinter steht die Unendlichkeit des Raumes, der nie auszumessen ist". Und wie Picasso „die Bedingtheit der Gesetze des Sehens erkannte, die sein Auge in diesem Lande zu dieser Zeit beherrschten", so empfand er auch, „daß das Malen mit Ölfarben ein ganz bestimmtes Symbol einer ganz bestimmten Kultur und einer genau determinierten Moral ist." Die Perspektive

Dada

und die aus Tuben gequetschten Farben „sind Mittel der Naturimitation, sie laufen hinter den Dingen her, sie haben den eigentlichen Kampf mit dem Leben aufgegeben, sie sind Teilhaber jener feigen und zufriedenen Weltanschauung, die zur Bourgeoisie gehört". Es ist Ausdruck einer neuen direkten Realität, wenn ich die Tiefe aufgebe, Bilder des Vordergrundes male, wenn ich Sand, Haare, Postzettel, Zeitungsfetzen auf die Bilder klebe. Dies neue Material ist

„ein Hinweis auf das unbedingt Selbstverständliche, das im Bereiche unserer Hände ist, auf das Natürliche und Naive, auf die Aktion. Das neue Material steht in direktem Zusammenhang zur Simultaneität und zum Bruitismus. Mit dem neuen Material hat das Bild, das als solches ja immer Symbol einer unerreichbaren Wirklichkeit bleibt, den entscheidenden Schritt nach vorn getan im wörtlichen Sinn, es hat einen ungeheuren Schritt vom Horizont über die vordere Bildfläche getan, es nimmt am Leben selbst teil. Der aufgeklebte Sand, die Holzstücke, die Haare geben ihm denselben Rang der Wirklichkeit, die ein Götzenbild des Moloch hat, in dessen glühende Arme man die Kindsopfer legt. Das neue Material ist der Weg von der Sehnsucht zur Realität der kleinen Dinge, wobei der Weg abstrakter Natur ist."

Anwendung auf die Dichtkunst

Angewandt auf die Dichtkunst: Auch sie muß durch Verzicht auf Logik, Psychologie, Naturähnlichkeit, durch Übersteigerung ins Groteske heraus aus dem bürgerlichen Kreise:

„Innerhalb der einzelnen Verse, die durch keine rhythmische und gedankliche Synthese gebunden sind, bleiben die Worte ausführliche Gebilde für sich, kleine Welten, die ihr eigenes Leben und ihre eigenen Gesetze haben... Zeitungsnotizen und Annoncen durchlaufen den Text und sind hier von demselben Wert wie die fremden Materialien in der Malerei, sie bedeuten ein direktes Zurückkehren zur Realität und versinnlichen den Bruit.... Das bruitistische Gedicht schildert eine Trambahn, wie sie ist, die Essenz der Trambahn mit dem Gähnen des Rentier Schulze und dem Schrei der Bremsen. Das simultanistische Gedicht lehrt den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge. Während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke. Das statische Gedicht macht die Worte zu Individuen, aus den drei Buchstaben Wald tritt der Wald mit seinen Baumkronen, Försterlivreen und Wildsauen, vielleicht tritt auch eine Pension heraus, vielleicht Bellevue oder Bella-vista."

Dada in der Welt

Bald hieß und nannte sich in Europa und Amerika Dadaist, wer in solchem Sinne schuf. Wie ein Operettenschlager, ein Gassenhauer eroberte sich das Wort „Dada" die Welt. Aus Zeitungsnotizen, Berichten über Dada-Skandale, Prügelszenen, drang die Vorstellung durch, Dadaist sei, wer wie die Kinder dada mache, wie die Kinder lalle. In Wirklichkeit liefen in diesem Narrenzuge Überlegene oder Schamlose, die den Bürger ärgern wollten, Lärmgierige, die beim neuesten Tanze mittun mußten, Marktschreier wie arme Sehnsüchtige und schwarminnig Liebende, die zerschlagen vom Irrsinn der Welt sich im Gebete flüchteten zu den kleinsten, unscheinbarsten Dingen, die ihre Hingabe trieb, ein Stück Zeitung oder den Deckel einer Sardinenbüchse auf ein Bild zu kleben, das ihnen dann folgendes sagte: So wütet, sie zerschlagend, in der Welt, in der doch jedes Ding Gottes ist, der Mensch! Aber die so empfanden, waren im Grunde keine Dadaisten. Liebe und Hingabe sind für den echten Dadaisten „pathologische" Erscheinungen. Was eigentlich Dadaismus war, enthüllte am reinsten die Entwicklung in Deutschland.

Dada in Deutschland

Hier wurde seit 1917 unter der Führung von Huelsenbeck, Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Walter Mehring

und Baader Dada eine politische Bewegung. Am klarsten enthüllt sich ihr Sinn in Huelsenbecks „Geschichte des Dadaismus" (1920), in Serners Dada-Manifest „Letzte Lockerung" (1920) und in dem von Huelsenbeck „im Auftrage des Zentralamtes der Deutschen Dadabewegung" herausgegebenen „Almanach" (1921). Dada erkennt hier als sein Ziel, alles bürgerlich Gewordene zu zerstören und zu zerschlagen. Es predigt den letzten Relativismus: nichts ist ernst zu nehmen; erhebe Dich schamlos mit Spott und Hohn über alles; hebe alles auf, Dich zuletzt. Welch ein Irrtum, für die abstrakte Kunst zu werben! Kampf gegen sie, zumal ihre deutsche Form, die als Expressionismus den „akademischen Begriff der Intuition" „zum Reklameschild ihres künstlerischen Friseurladens machte", die „mit ihrer Expression an die unkontrollierbare Verinnerlichung des einzelnen Subjekts appellierte und hierdurch dem ‚Kolossalen' und dem Grotesken freien Spielraum ließ, wie es sich dann in der willkürlichen Verzerrung der anatomischen Verhältnisse geäußert hat." Kein Künstler ist von jenseits; soll er etwas sein, überhaupt einen Wert haben, so sei er der diesseitigste. „Die Kunst, so sagte Huelsenbecks erstes Dada-Manifest,

Dada

ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche. Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit repräsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen. Hat der Expressionismus unsere Erwartungen auf eine solche Kunst erfüllt, die eine Ballotage unserer vitalsten Angelegenheiten ist? Nein! Nein! Nein! Haben die Expressionisten unsere Erwartungen auf eine Kunst erfüllt, die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt? Nein! Nein! Nein! Unter dem Vorwand der Verinnerlichung haben sich die Expressionisten in der Literatur und in der Malerei zu einer Generation zusammengeschlossen, die heute schon sehnsüchtig ihre literatur- und kunsthistorische Würdigung erwartet und für eine ehrenvolle Bürger-Anerkennung kandidiert. Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren, haben sie sich im Kampf gegen den Naturalismus zu den abstrakt-pathetischen Gesten zurückgefunden, die ein inhaltloses, bequemes und unbewegtes Leben zur Voraussetzung haben. Die Bühnen füllen sich mit Königen, Dichtern und faustischen Naturen jeder Art, die Theorie einer melioristischen Weltauffassung, deren psychologisch naive Manier für eine kritische Ergänzung des Expressionismus signifikant bleiben muß, durchgeistert die tatenlosen Köpfe. Der Haß gegen die Presse, der Haß gegen die Reklame, der Haß gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße, und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu werden. Jener sentimentale Widerstand gegen die Zeit, die nicht besser und nicht schlechter, nicht reaktionärer und nicht revolutionärer als alle andern Zeiten ist, jene matte Opposition, die nach Gebeten und Weihrauch schielt, wenn sie es nicht vorzieht, aus attischen Jamben ihre Pappgeschosse zu machen — sie sind Eigenschaften einer Jugend, die es nie verstanden hat, jung zu sein. Der Expressionismus, der im Ausland gefunden, in Deutschland nach beliebter Manier eine fette Idylle und Erwartung guter Pension geworden ist, hat mit dem Streben tätiger Menschen nichts mehr zu tun ..."

Aus dem ersten Dada-Manifest: Über Kunst und Künstler

Aus Instinkt ist der Dadaist gegen solche Ekstatiker.

„Er ist ein Wirklichkeitsmensch, der den Wein, die Weiber und die Reklame liebt, seine Kultur ist vor allem eine Körperkultur. Er sieht instinktmäßig seinen Beruf darin, den Deutschen ihre Kulturideologie zusammenzuschlagen ... mit allen Mitteln der Satire, des Bluffs, der Ironie, am Ende aber auch mit Gewalt gegen diese

dada 3

No. 3

DIRECTEURS:
groszfield
hearthaus
georgemann

DER MALIK-VERLAG, Berlin-Halensee
Abteilung: DADA

DADA-SCHALMEI.

Auf der Flöte groß und bieder
Spielt der Dadaiste wieder,
Da am Fluß die Grille zirpt
Und der Mond die Nacht umwirbt,
Tandaradei.

Ach, die Seele iſt ſo trocken
Und der Kopf iſt ganz verwirrt,
Oben, wo die Wolken hocken,
Grauſiges Gevögel ſchwirrt,
Tandaradei.

Ja, ich ſpiele ein Adagio
Für die Braut, die nun ſchon tot iſt,
Nenn es Wehmut, nenn es Quatſch, — O
Menſch, du irrſt ſo lang du Brot ißt,
Tandaradei.

In die Geiſterwelt entſchwebt ſie,
Nähernd ſich der Morgenröte,
An den großen Gletſchern klebt ſie
Wie ein Reim vom alten Goethe.
Tandaradei.

Dadaiſtiſch ſei dies Liedlein,
Das ich Euch zum beſten gebe,
Auf zwei Flügeln wie ein Flieglein
Steig es langſam in die Schwebe.
Tandaradei.
Denk an Tzara, denk an Arpen,
An den großen Huelſenbeck!

R. HUEL+SEN+BAG.

GROSZ-HEARTFIELD:

Der Dadaist HANS ARP (z. Zt. Berlin, Hotel Bristol, Zimmer 35, Tel.: Zentrum 10061) der Dichter des Dramas „Die Schwalbenhode". Das bedeutendste Buch der Saison! Erscheint demnächst im MALIK-Verlag.

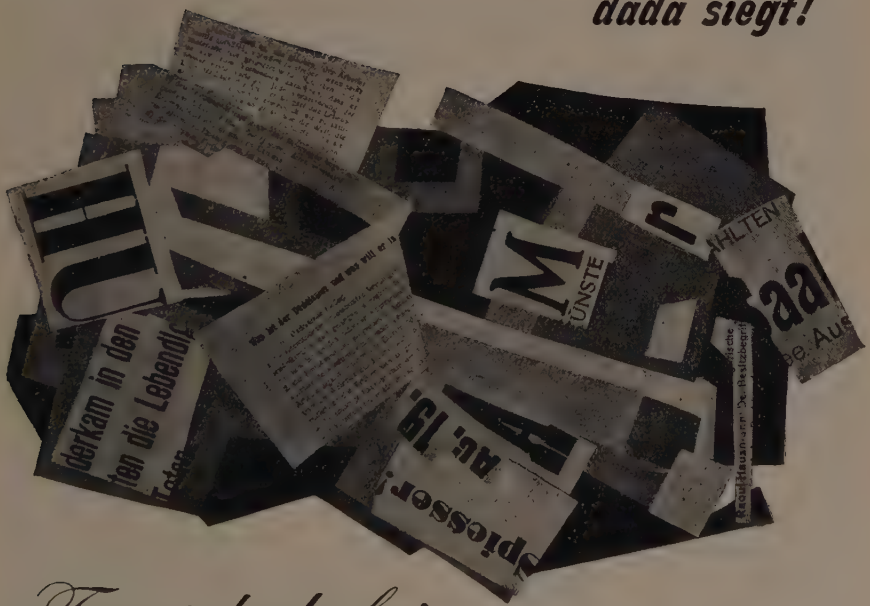
Direktion r. hausmann

№ 2

DER DADA

Preis 1 Mark 20 ₰

dada siegt!



Tretet dada bei.

Zwei Seiten Dada

Kultur vorzugehen. Und zwar in gemeinsamer großer Aktion. Dada ist eine deutsche bolschewistische Angelegenheit. Es muß dem Bürger die Möglichkeit genommen werden, Kunst zu seiner Rechtfertigung zu erhandeln. Kunst sollte überhaupt mit schweren Prügeln belegt werden, für die Dada mit der Inbrunst seiner ganzen Beschränktheit eintritt."

Nieder mit der Kunst! Es lebe das Narrenhaus!

Wozu heute überhaupt Kunst? Kunst in jeder Form ist eine Kinderkrankheit, „die infantilste Form der Magie". Wie lächerlich ihr Anspruch, etwas gestalten zu können. „Das heißt: aus dem Leben, das unwahrscheinlich ist bis in die Fingerspitzen, etwas Wahrscheinliches machen! Über dieses Chaos von Dreck und Rätsel einen erlösenden Himmel stülpen!! Den Menschenmist ordnend durchduften!!!" Es gibt keinen Sinn wie keine Werte; Sinnlosigkeit, Wahnsinn ist die Welt. Als Psycholog, der weiß, daß „jeder Gott eine Möglichkeit für Finanzleute ist", ist der Dadaist aus Instinkt Atheist. Er ist auch aus gleichen Gründen kein Ethiker und kein Metaphysiker. „‚Du sollst' gibt es für ihn nicht mehr; ihm hat die Zigarrenspitze und der Regenschirm denselben zeitlosen Wert als das Ding an sich..... Das Gute ist für den Dadaisten deshalb nicht ‚besser' als das Schlechte — es gibt nur eine Gleichzeitigkeit, auch in den Werten." Lächerlich darum der Gedanke zu verbessern, dieser Gedanke von Aktivisten, wie Hiller und Aktionsleuten. Der Dadaist kennt den Ursprung aller dieser Sehnsüchte: die gemeine Langeweile. Langeweile schafft in einer Zeit, da die Menschen triebunsicher geworden sind, in Kunst, Philosophie, Ethik Vorwände, die Welt sei nicht langweilig, nicht sinnlos, nicht gemein, der Mensch am Ende gar willensfrei. Wie anmaßend, eine Beschäftigung mit Kant oder Nietzsche zu fordern! „Man muß weder Kant gelesen haben noch Nietzsche, es genügt, sich an einem Satz das Kotzen geholt zu haben..." Herrscht doch um jeden sogenannten „großen Gedanken" fürchterliche Öde, geht doch grenzenlose Langeweile von ihm aus! Es ist dumm, einen Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation zu machen, Beschäftigung mit Ethik, Philosophie und Kunst höher zu bewerten als eine Spekulation mit Wertpapieren oder ein Bordellgeschäft. Ist Literatur und Geist nicht auch eine Ware geworden, mit der man handelt? Warum nicht schamlos ehrlich das eingestehen! Warum Reklame und Bluff in dieser Schwindelwelt für minderwertig halten, die Presse geringer zu achten als Zeitschrift und Buch?! Es ist eine Anmaßung der „Geistportiers, welche derzeit in Mitteleuropa mit der Stiltrompete grassieren", der Expressionisten also, abschätzig von dem Zirkus des Lebens zu reden, als ob sie nicht an ihm teil hätten: Nein! Die Welt ist ein Narrenhaus, ein toller Zirkus, in dem auch die Künstler, die Philosophen (diese „Denkeriche"!), die Politiker mit dem Ismus ihrer neuesten Nummern vor dem Bildungstier Menge auftreten. Von dem blöden Narrenhaus Welt ist der Dadazirkus, in dem „gegen angemessene Preise alles, was mit Geist, Kultur und Innerlichkeit zusammenhängt, symbolisch abgeschlachtet wird", nur ein Abbild. Im Bilde des Blödsinns sollte er zeigen: so blödsinnig ist die Welt, ist jedes Handeln, auch Euer Handeln! Darum, seien wir ehrlich schamlos, zynisch, das heißt nicht einseitig, hören wir auf Gesinnungen zu haben (jede Gesinnung schändet), zu denken, zu schreiben („Ich würde mich freuen, zu hören, daß diese Seiten der letzte Mist sind, der geschrieben wurde", bekennt Serner in seinem Dada-Manifeste), schießen wir lieber Purzelbäume und werfen uns dem Leben, der Liebe an den Hals, halten die Pflege unseres Bauches und den Handel mit Effekten für ehrlicher als Philosophie und sorgen im übrigen für gut sitzende Schuhe, gebügelte Hosen und einen tadellosen Anzug.

Kurt Schwitters, Umschlagzeichnung
mit Genehmigung von Paul Steegemann Verlag, Hannover.

Dadaisten und ihre Werke

Hans Arp

Das ist internationaler Weltstadtirrsinn und seine Entlarvung zugleich. Wer weiß, welche menschlichen Tragödien sich hinter solchen Schamlosigkeiten verbergen! Und welche künstlerischen Schwächen! Denn die Werke Huelsenbecks („Phantastische Gebete", „Verwandlungen"), Melchior Vischers („Sekunde durchs Hirn. Ein Dada-Roman") und selbst „die wolkenpumpe" Hans Arps, dessen gewinnende Persönlichkeit Otto Flake in seinem Roman „Nein und Ja" als einen Laotse und Jakob Böhme lesenden Abseitigen gezeichnet hat, bedeuten doch nur eine Mode und nicht immer eine neue mehr. Je nachdem mehr oder weniger harmlos wird der in die Kantischen Kategorien, namentlich in die der Kausalität eingefangenen Welt eine andere gegenübergestellt, in der alles nach Flakes Worten „phantastisches Spiel" geworden ist. Die Fortsetzung dieses Weges hat Hans Arp zu den Gebilden des „Pyramidenrocks" (1924) geführt. In Morgensterns unirdisches Worttraumreich hat er ein ähnliches gebaut, in dem wir der Wiedergeburt der armen geschundenen Worte von heute zuschauen sollen.

Er kommt abhanden mit der hand,
er kommt abfußen mit dem fuß
und trägt in seinem taschenfleisch
den aufgerollten redefluß.

In acht und bann und neun und zehn
so übermannt und überfraut,
daß keiner je sich je und je
und an der tafel nacktes kaut.

Sonst triptycht das Grammatikkreuz
staniolverpackt als schwarzer spaß
als einzahl, mehrzahl, rübezahl,
als faselhans am faselfaß.

Die Dadaisten versprachen, wenn die Zeit reif geworden, ins Grab zu steigen. Ehe sie als „Antidadaisten" dazu kamen, wurden sie von anderen Sensationen abgelöst. Der Dadakarneval ist vorbei, der Weltstadtkarneval geht weiter. Aber auch seine Stunden sind gezählt. „Unsere Zeit", so schließt Paul Ernst seine Betrachtungen über den „Zusammenbruch des deutschen Idealismus", „ist zu Ende, Gott sei Dank! sie ist zu Ende. Es zieht eine neue Zeit herauf, die wird anders sein."

Franz Marc
Holzschnitt

Aus „Der Sturm
IV, 156/157

Dritter Abschnitt

Drama und Dramatiker

Erstes Kapitel

Dramenform und Bühnenbild

Die neuen Vorbilder

In den Schlußbetrachtungen über das Werk Wedekinds und Strindbergs — man lese sie nach! — ist bereits in das neue Drama eingeführt worden: in seinen Gehalt und seine Gestalt. Wedekind und Strindberg sind die beiden großen Vorbilder, die immer abgewandelt werden; sie geben mit ihren Werken zugleich der Darstellung neue Aufgaben und lösen diese Aufgaben zugleich vorbildlich als Darsteller oder Dramaturgen. Beider Geschichte ist im Einzelbilde bereits die Geschichte des neueren Dramas und des neueren Theaters. Zu ihnen bekennen sich die Beter im Fleisch und im Geiste, die vielen Traditionslosen von heute mit der eingestandenen oder uneingestandenen Sehnsucht nach einer Bindung, einem Halt, Einsame mit der Botschaft von der Gemeinschaft, Geschlagene, die es doch drängt, sich oder die Welt zu erlösen, Gott-lose mit der Sehnsucht nach Gott, Triebselige ohne Triebsicherheit, Tiermenschen in der Faust dunkler Mächte, Hirnmenschen, die den Fluch einer rein verstandesmäßigen Wertung alles Lebens an sich erfahren haben, von der Erkenntnis der Sinnlosigkeit manches Lebens oder alles Lebens Betroffene mit der Sehnsucht doch nach einem Sinn. Von dem einen leben die Diesseitigen, von dem anderen die Jenseitigen: unerlöste Opfer alle beide, Passionsgänger, ob sie nun Heilige sich nennen oder Büßer, unglücklich Zerrissene jedenfalls, die es durch Himmel und Hölle treibt — nicht zufällig führt ein wesentliches Drama der Zeit diesen Namen. Neben die Ahnen Wedekind und Strindberg aber tritt ein Urahn: Georg Büchner, der Schöpfer des Wozzek, dieses Dramas, das nichts ist als ein Passionsweg, nichts als Weltschau aus der Seele eines armen Opfers. Ohne Wozzekstimmung oder Wozzekzeichnung, ohne Wozzekblut kaum ein expressionistisches Drama!

Das neue Drama

Chaotischer Menschen chaotische Werke sind noch leichter Mißverständnissen ausgesetzt, als es Kunstwerke ohnehin sind; am mißverständlichsten aber ist das chaotische Drama, da hier das Chaos in wildester Bewegung ist. Warum ist alles aufgelöst durch „Disputationen", „Diskussionen", „Aphorismen", durch all das früher Verpönte? Warum ist das Drama nur Selbstgespräch? Doch nicht nur, weil es Lyrik ist und als solche „inkommensurabel"? Aber warum ist es nur Lyrik, nur Seelenmonolog, warum ist alles nur aus einer Seele heraus geschaut? Warum aber geschehen in diesen Dramen der Seele Dinge gröbster Natur, wie sie sonst nur der Schauerroman oder das Schauerkinostück aufweisen? Warum ist alles Soziale ausgetilgt, warum sprechen da nur „Der Mann", „Die Frau", „Der

Dramenform und Bühnenbild

Vater", „Der Sohn", „Der weiße Herr" und „Erster" bis „Fünfter schwarzer Herr", Blau- und Gelbfiguren oder gar nur mit den Nummern 1 bis 16 Bezeichnete? Doch nicht nur, weil alles Gesellschaftliche, Bürgerliche, alles den einen vom andern Unterscheidende nicht „interessiert"? Aber warum kümmert es niemanden? Warum wird aller Ordnung des Aufbaus, ursächlicher und zeitlicher Verknüpfung der Szenen, „psychologischer" Verknüpfung der Geschehnisse ausgewichen, warum die lockere Szenenfolge? Was bedeutet es, daß das sogenannte „analytische" Drama abgelöst wird durch das sogenannte „synthetische"? Warum die Bilderfolge, die nur eine Ureingebung, ein Urerlebnis, eine Urbeziehung zusammenfaßt, die sich schon im Untertitel ausdrückt, in jenen befremdenden Bezeichnungen, die statt eines Dramas verheißen: einen „Totentanz" oder eine „Utopie", einen „Albdruck in sieben Stationen" oder ein „ekstatisches Szenarium", eine „dramatische Sendung" oder einen „Schrei", das „Ringen eines Menschen", einen „Menschenuntergang" oder einen „Weg in drei Windungen und einer Überwindung"?

Schon die Dichter haben auf alle diese Fragen, ehe sie noch erhoben wurden oder später, nach einer Gesamtantwort gesucht. Etwas ganz Neues, so möchten alle beweisen, bereitet sich vor. Einst schufen, meint Iwan Goll in dem Vorwort zu seinen zwei Possen „Die Unsterblichen", die Griechen das erste Drama:

Goll über das neue Drama

„Götter maßen sich darin mit den Menschen. Ein Großes: daß der Gott damals den Menschen dessen würdigte, etwas, was seither nicht mehr geschah. Das Drama bedeutete ungeheure Steigerung der Wirklichkeit, tiefstes, dunkelstes, pythisches Versenken in die maßlose Leidenschaft, in den zerfressenden Schmerz, alles überreal koloriert.

Später kam das Drama des Menschen um des Menschen willen. Zerwürfnis mit sich selber, Psychologie, Problematik, Vernunft. Es wird nur gerechnet mit einer Wirklichkeit und einem Reich, und alle Maße sind darum beschränkt. Alles dreht sich um einen Menschen, nicht um den Menschen. Das Leben der Gesamtheit kommt schlecht zur Entwicklung: keine Massenszene erreicht die Wucht des alten Chores. Und wie groß die Lücke ist, merkt man an den mißlungenen Stücken des vergangenen Jahrhunderts, die nichts anderes mehr sein wollen als: interessant, advokatorisch herausfordernd oder einfach beschreibend, Leben nachahmend, nicht schöpferisch.

Nun fühlt der neue Dramatiker, daß der Endkampf bevorsteht: die Auseinandersetzung des Menschen mit allem Ding- und Tierhaften um ihn und in ihm. Es ist ein Dringen in das Reich der Schatten, die an allem haften, hinter aller Wirklichkeit lauern. Erst nach ihrer Besiegung wird vielleicht Befreiung möglich. Der Dichter muß wieder wissen, daß es noch ganz andere Welten gibt als die der fünf Sinne: Überwelt. Er muß sich mit ihr auseinandersetzen. Das wird keineswegs ein Rückfall werden ins Mystische oder ins Romantische oder ins Clowneske des Varietés, wiewohl ein Gemeinsames darin zu finden ist, das Übersinnliche.

Zunächst wird alle äußere Form zu zerschlagen sein. Die vernünftige Haltung, das Konventionelle, das Moralische, unseres ganzen Lebens Formalitäten. Der Mensch und die Dinge werden möglichst nackt gezeigt werden, und zur besseren Wirkung immer durch das Vergrößerungsglas."

Kornfeld über das Grundwesen des neuen Dramas: Seele gegen Charakter

Tiefer noch führt Paul Kornfeld in seinen Betrachtungen über den „beseelten und den psychologischen Menschen" in das andere Grundwesen des neuen Dramas ein. Scheint auch der Titel nur eine Fragenreihe zu beantworten, nur den Gegensatz zwischen dem psychologischen Charakterdrama und dem unpsychologischen Seelendrama festzustellen, mit dieser Fragenreihe hängen alle anderen zusammen; mit ihrer Beantwortung beantwortet er die andern alle.

„Tausendmal urteilen und klagen wir über Menschen und ihren Charakter. Einmal entsteigt uns der Schrei: auch der, auch jener hat eine Seele! — und es verschwindet vor

der erhabeneren Ungerechtigkeit das Urteil der allzu Gerechten. Es gibt Augenblicke, da wir fühlen, wie irrelevant alles ist, was wir über den oder jenen zu sagen haben, denn der Mensch ist kein Ding, das man abwägt und mißt nach seinen Eigenschaften und Fähigkeiten, und tausend Charaktere, und wären es die der Besten, verfliegen wie die Spreu im Wind vor einer einzigen Seele.

Ist der Mensch Mittelpunkt der Welt, so ist er's nicht um seiner Talente willen, er ist's, weil er Spiegel und Schatten des Ewigen, weil er, zwar erdgeboren, und doch: Verwalter des Göttlichen ist. Seine Seele ist Gefäß der Weisheit und Liebe, ist Gefäß des Gewissens, der Güte und Erkenntnis, des Glaubens, der Frömmigkeit und des Wissens vom Guten, ist Quelle der unendlichen Raserei und der unendlichen Ruhe. Der Menschen Charakter aber ist Herberge für's Tausendfache: für die Klugheit und Schlauheit, für die Gutmütigkeit und Humanität, für Trotz und Neid, für Zuneigung und Abneigung, ist Herberge für's Tausendfache: für alle Eigenschaften und ihre Regungen..... Sache des wahren Menschenkenners: das Göttliche, das eigentlich Unmenschliche in den labyrinthischen Gängen eines anderen Charakters zu erraten. Und so auch Sache der Selbsterkenntnis: statt die Kompliziertheiten des Allzuzeitlichen untersuchen und analysieren zu wollen, sich dessen bewußt zu werden, was unzeitlich in uns ist, und also in höherem Sinne sich zu erleben, statt in niedrigerem Sinne sich zu begucken. Denn wir wollen nicht untergehen im Schlamm des Charakters, wollen uns nicht verlieren im Chaos der Eigenschaften und ihrer Zuckungen, und wollen uns dessen bewußt sein, daß in manchen, heiligeren Stunden unsere Hülle sich auftut und Heiligeres uns entschreitet.

Überlassen wir's dem Alltag, Charakter zu haben, und seien wir in größeren Stunden nichts, als Seele. Denn es ist die Seele des Himmels, der Charakter aber allzu irdisch.

Die Psychologie sagt vom Wesen des Menschen ebenso wenig aus wie die Anatomie.

Es könnte sein, daß ein Mensch gewordener Engel einen schlechten Charakter hätte, ein Teufel sehr gutmütig wäre, und vor einem Gericht, das nicht über ein Chaos, wie es der lebendige Mensch ist, sondern über ein wahres menschliches Wesen seinen Spruch zu fällen hätte, würde ein mittelalterlicher König, der für die Religion Tausende mitleidlos gemordet hat, eher bestehen, als mancher brave Mann. Es gibt Vorzügliches im Menschen, das für einen größeren Maßstab nicht vorzüglich ist, und manches Böse nur für den Schein, nur für den Blick der Gutmütigen und Klugen; so wie es eine Dummheit gibt, neben der im selben Kopf in anderer Sphäre höhere Weisheit strahlt, und umgekehrt Menschen, von denen man sagen kann: sie sind auf gescheite Weise dumm; das bedeutet, daß sie mit einer gewissen Verstandesschärfe ihre Seelenlosigkeit verteidigen. — Gut sein aus irgendeiner Veranlagung, ist nichts, man muß wissen, daß es gut ist, gut zu sein. Meinungen des Verstandes sind nichts wert, der Geist des menschlichen Wesens hat Erkenntnisse und Axiome, die er unbegreiflich auf diese Welt mitbringt. Meinungen hat jeder: im besten Fall sind sie richtig. Der Kluge beherrscht die Logik, jene Leiter, die überall angesetzt werden und also überall hinführen kann — doch was macht im letzten Grunde die Persönlichkeit aus? Nichts als die Dogmen, die Einer hat. Die Dogmen sind des Geistes, sind die Weisheit, und seinen Verstand zum Diener seiner Weisheit zu machen, ist Merkmal des wahrhaft Geistigen.

So ist es des Menschen Schicksal, daß sein wesentliches Wesen eingefangen ist in einen bluterfüllten, triebhaften Körper, in ein Konglomerat von Eigenschaften und Fähigkeiten und in einen Verstand, der eben noch des Alltags Notdurft zu verrichten vermag, wie sein Körper; und des Menschen Unglück, daß er, sich dieser Disharmonie bewußt, nie mehr unbeschwerten Gewissens ganz irdisch sein und vielleicht auch niemals mehr ganz geistig werden kann. Die Attribute des Menschlich-Irdischen abstreifen zu wollen, wäre Traum einer anderen Welt, doch es nur in Erscheinung treten zu lassen, wenn's Funktion des Seelischen ist, das Menschlich-Irdische selbst zum Attribut zu machen, ist Traum für diese Welt: die Disharmonie aufzulösen und es nur Echo sein zu lassen, so wie in der Kunst die mächtigen Gestalten nur Flamme und Gesang ihres Inneren sind, und das Irdische, kein eigenes Dasein führend, nichts ist, als ein sich ergebender, mitschwingender Ton, nichts, als der sich ergebende Schatten. Doch im Menschen zu eigenem Leben sich

vordrängend, überschattet es selbst dessen eigentlichen Mittelpunkt, und läßt ihn so nur ein Scheindasein führen.

Nur alle Kunst, jene Gestalten, sind frei von diesem Gegensatz und Zwiespalt. Ihnen allein ist die zu ihrem Geist gehörige Umhüllung gegeben. Ihr Charakter und Verstand sind nur Diener und Handlanger ihres eigentlichen Wesens und hören auf, ein eigener Teil ihrer Erscheinung zu sein. So ist hier der Mensch nichts als Geist und Seele, und darum haben diese großen Gestalten etwas vom Rasenden an sich. Aus dem Dickicht alles Irdischen treten sie, ekstatisch und wahnsinnig hervor, doch sie erst mit den wirklichen Merkmalen des Menschen begabt. Sie scheinen die Maße des Menschlichen zu verlieren und finden sie doch eigentlich erst. Sie erscheinen dem gewöhnlichen Menschen übernatürlich und stellen doch erst des Menschen wahre Natur dar. Denn befreit von den Launen eines Charakters und den Zufälligkeiten einer Individualität, unabhängig von ihrem Körper und ungestört von allem, was nicht ihres wahren Wesens ist, sind sie, die ihren Weg ungehemmt dahinstürmen, sind sie, diese Rasenden, diese Nur-Beseelten, abseits von aller Entwicklung des Unprinzipiellen, sind sie die Urmenschen und die reine Schöpfung Gottes. Und diese Entblößten, die mit gewaltigen Gebärden gewaltige Reden halten, sich im Schmerz auf der Erde wälzen, für Jammer und Glück als Ausdruck nur Gesang und Aufschrei finden, die über die Bühne stürzen und Dolche schwingen, all diese Schamlosen, die dem banalen Menschen so fremdartig erscheinen, all diese sind doch eigentlich die Banalen, denn sie sind die Primitiven. Und jener Zuschauer, der sie sonderbar findet, ist der Verderbte. Wer nicht in jeder dieser Gestalten seinen Bruder wiedererkennt, ist verloren, denn er weiß nichts von seinem eigentlichen Wesen und ist im wirklichen Sinn bewußtlos, ist abgefallen als faule Frucht vom Baum der Menschheit, denn er findet keinen Zusammenhang mehr mit der Welt und ihrem Mittelpunkt, und sein Dasein ist für immer nichts als irdisch.

Niemals mehr, als in unseren Tagen des sich scheinbar so entwickelnden Wissens über unsere Natur, wäre es notwendiger, daß die Menschen von diesen Gestalten umgeben wären, damit sie wahrere Kenntnis bekommen, damit ihnen vorgeführt wird, wie sie einst geschaffen wurden, damit sie hingelenkt werden zum wahrhaft Wichtigen. Denn gehen sie im Laufe der Jahrtausende, wie der Einzelne im Lauf seines Lebens, den Weg des Geistes und der Erkenntnis, so gehen sie doch auch jenen Weg der Bewußtheit und der Selbstanalyse, der um so interessanter zu sein scheint, als es der Charaktere so viele gibt und immer einer anders ist, als der andere; gehen sie doch auch den Weg der Psychologie, jener Wissenschaft, die ihrem Namen nach die Lehre von der Seele ist und sich dennoch zur Lehre vom Charakter und von den kausalen Zusammenhängen der menschlichen Funktionen und Instinkte degradiert hat. Doch die Kunst mag sie aufklären, wie noch die interessantesten Charaktere uninteressant sind, mag ihnen vorführen, wie all der Wirrwarr ihres Lebens, wie aller Ablauf ihrer Tage leer ist vor dem Erfülltsein eines Beseelten, und mag ihnen beweisen, wie der Mittelpunkt des Menschen ein anderer ist, als die meisten Leute es glauben.

Das eben mag die letzte Mission und der letzte Sinn aller Kunst sein, nichts als das: die Menschheit zu erinnern, daß sie aus Menschen besteht, und den Menschen zu erinnern, daß er Gottes ist und eine Seele hat, daß sie sein einziger Mittelpunkt, sein einziges Wesen ist und alles andere nur Last, die sie niederzieht, und das Netz, in das sie eingefangen sein muß, um auf der Erde zu sein; letzter Sinn aller Kunst, dem Menschen vorzuführen, wie alle Wirklichkeit nur Schein ist und hinschwindet vor dem wahren menschlichen Dasein. Ja, alle Wirklichkeit ist nur Irrtum, da ja die Beseeltheit die Wahrheit ist. So ist die Kunst, sofern sie diese Mission erfüllt, Werkzeug der Ethik und Mittel der Religion, und Bewußtsein dieser Mission, Bewußtsein seiner Verantwortung ist jene Eigenschaft des wahrhaft Geistigen, ist jene höchste Eigenschaft des Künstlers, die ihn mehr sein läßt, als einen Verfertiger von Kunstwerken. — Gefühl zu haben, ist nichts, Gefühl hat jeder Metzger, der sich für seine Geliebte in's Wasser wirft. Seine Gefühle in Worte einzufangen, ist Sache des unwichtigeren Talentes — der Künstler aber sei das Gewissen der Menschheit! — — — — —"

Hier ist auf alle jene Fragen nach dem Grunde so befremdender Gestaltung eine Antwort gegeben. Alles ist so ganz anders, weil der Mensch, der im Drama seine Seele ausfingen läßt, ein ganz anderer sein möchte, im Grunde ein Weltwesen sein möchte, kein irdisches, geschweige denn nationales oder soziales, kein Glied einer Gesellschaft, sondern einer „kosmischen" Gemeinschaft; weil ihn nur „zentrale" Kräfte bewegen sollen, die Ur-, Kern- und Stammkräfte besonders, die religiösen — religiös im expressionistischen Sinne aufgefaßt als ergriffen von dem Erlebnis der Zusammengehörigkeit mit dem All oder wenigstens von der Einsicht in die Notwendigkeit eines solchen Erlebens oder von der Sehnsucht nach ihm. Was bedeutet in diesem Zusammenhange etwa das Hintertreppen- oder Schauerromanmäßige? Zunächst etwas Nebensächliches, das man nicht wichtig nehmen soll, Äußerung einer untergeordneten Welt des Scheins, deren Zeichensprache ewig unvollkommen bleiben muß; dann etwas Technisches, also etwas Beiläufiges, das man vernachlässigen darf oder gar soll, weil seine Vernachlässigung die geringe Bewertung des Artistischen unterstreicht; endlich etwas Psychologisches, das man nicht kausal erklären soll, weil man, sobald man es so erklärt, auf den Boden der Erde zurückkehrt, in die Um-Welt aus der All-Welt, der wahren Heimat des Menschen.

Der neue Mensch im neuen Drama

Aus so gewandelter Einsicht und Gesinnung verändert sich naturgemäß das Bild der Darstellung. Einst hatte die „Freie Bühne" dem naturalistischen Umwelt-Ideale Gerhart Hauptmanns und Otto Brahms zur Verwirklichung verhelfen wollen; jetzt sucht 1918 die neue dramatische Gesellschaft Max Reinhardts „Das junge Deutschland", radikaler noch 1919 „Die Tribüne" unter Führung von Karlheinz Martin und Rudolf Leonhard das All-Welt-Ideal Sorges, Kornfelds, Unruhs, Hasenclevers zu verkörpern. Weg mit der Illusionsbühne! Auch die Klassiker lassen sich — sucht Leopold Jeßner durch die Aufführungen des Staatstheaters zu beweisen — ausdrucksmäßig spielen. „Das Theater kann" — so formuliert Herbert Ihering in seinem Buche „Der Kampf ums Theater" diesen Zeitglauben — „die Zeit als Lebensform oder die Zeit als Idee wiedergeben. Es kann Spiegelbild oder Ausdruck sein. Als es Spiegelbild war, hatte es seine reinste Vollendung im Burgtheater Laubes. Wo es Ausdruck werden will, erwartet es seine Vollendung in der Zukunft." Am reinsten wollte „Die Tribüne" diesem Gedanken Wirklichkeit geben, indem sie vor allem den Bühnenraum umzugestalten suchte. Was die Zeit verkündete, die gemeinsame Herkunft aus einer überirdischen Weltheimat, in der Ich und Du zum Einander verschmelzen, das soll der Zuschauer im Theater durch das Erlebnis der Gemeinschaft erfahren. „Aus der unnatürlichen Zweiheit von Bühne und Zuschauerraum muß die lebendige Einheit eines künstlerischen Raumes zur Vereinigung hingebend und aufnehmend Schaffender entstehen." Kein „hochgestellter Guckkasten hinter Rampenlicht" mehr, sondern näher herangerückt (in Wahrheit freilich durch eine Treppe getrennt) eine Art Kanzel! Keine Dekoration mehr, diese „Illusionsspielerei" des Naturalismus, sondern der Zuschauer schaffe sich mittels „bildhafter Andeutung und gegenständlicher Arabesken" den Schauplatz; im übrigen sei das Drama Wortwerk, das vom Menschen gesprochene Wort Urkraft und Urwelt, Offenbarung von neuer Seele und neuer Gesinnung, wenn möglich von neuer Religion! Auf der Deutschen Gewerbeschau, München 1922, konnte man in der Sondergruppe „Das deutsche Bühnenbild unserer Zeit" einen Gesamtüberblick über das finden, was im Sinne dieser neuen Forderungen im Laufe etwa eines Jahrfünfts Bühnenbildner aller Theater des Reiches, Männer wie Alexander Baranowsky,

Das neue Bild der Darstellung

F. K. Delavilla, Robert Engels, Heinz Grethe, Kurt Gutzeit, Julius Hay, Wilhelm Heckrodt, Karl Jakob Hirsch, Fritz Lewy, Adolf Mahnke, Franz Nitsche, Leo Pasetti, Emil Pirchan, Otto Reigbert, Ernst Stern, Ernst E. Stern, Oskar Strnad, Lothar Schenk-von Trapp, Werner Schramm, Fritz Schumacher, Hans Strohbach, Otto Völckers, Walter von Wecus, Hans Wildermann geschaffen haben.

Der neue Schauspieler

Kornfeld über den neuen Schauspieler

Und das Wesentlichste: welche Aufgaben erwachsen vor solchem Hintergrunde der Hauptperson, dem Darsteller, dem Wortträger, dem Schauspieler? Paul Kornfeld fordert auch hier statt des psychologischen den beseelten Menschen.

„Vom Drama geführt, wohl auch teilweise auf direkterem Wege vom Geist der Zeit beeinflußt, folgte die Schauspielkunst, und auch auf der Bühne erstand statt des beseelten der psychologische Mensch. Da aber jeder geistigen Tatsache die ihr eigene Realität anhaftet, und der psychologische Mensch derjenige ist, der in dieser unserer Welt gewöhnlich in Erscheinung tritt und also an das uns eigene Gebaren gebunden ist, mußte die pathetische Darstellung der naturalistischen weichen. So war ihr Spiel, nur die Außenseite des Menschen darstellend, nichts als die Flucht aus der unprincipiellen, niemals eindeutigen Vielheit des Alltags in eine andere Vielheit eines anderen Alltags. Und weiterwirkend auf Werke, die diese Darstellung wahrlich nicht verdienen, opfert sie der naturalistischen Aufführung das Drama selbst, indem sie an der Gestalt eines Menschen, aus dem Jammer, Gesang oder Aufschrei einer Seele einen interessanten Charakter macht. Man nennt das ‚dem Publikum eine Gestalt näher rücken', doch wichtiger ist, daß es ein Fortrücken von der Kunst und die Negierung ihres Geistes ist, und der Naturalismus kommt auch tatsächlich jener Tendenz entgegen, zu der die große Masse immer bereit ist: durch Banalisierung ein Kunstwerk verstehen zu wollen. — Der gewöhnliche Mensch kennt nur seine Oberfläche, und so meint er bei diesem oberflächlichen Spiel sich selbst auf der Bühne wiederzusehen. Je genauer und differenzierter der Schauspieler seinen Alltag kopiert, desto größere Tiefen seines eigenen Wesens glaubt er erforscht und erlebt sie von neuem. Er findet sich wieder auf der Bühne und findet sich bestätigt. So muß dieser psychologische Naturalismus jenen Zulauf haben, den auf dem Jahrmarkt der Photograph findet. — Doch all die Feinheiten, Beobachtungen, gelungenen Kopien und Sonderbarkeiten eines Charakters sind nichts, als Spielerei, sind unprinzipiell, unwichtig und im letzten Grunde doch nur wieder uninteressant; und dieser Alltag auf der Bühne ist den Äußerungen und Erscheinungen unseres Lebens allzu ähnlich und für den Menschen, wie er wahrhaft ist, allzu unsymbolisch.

Der Mensch des Dramas, wie der jeder Kunst, und wie alle Kunst, ist, losgelöst von den Bedingungen der Wirklichkeit und von allen Beschränkungen, Hemmungen und Zufälligkeiten, in Parallelität zu seinem Wesen und Inhalt, pathetisch, und Schauspieler, die Dramengestalten so darstellen, wie diese wären, wenn sie unserem Leben angehören würden, spielen nicht Theater und stellen nicht Kunst dar, sondern verstellen sich nur. Dem Menschen nachzuahmen, genügt nicht, um den Menschen darzustellen. So befreie sich also der Schauspieler von der Wirklichkeit und abstrahiere von den Attributen der Realität und sei nichts als der Vertreter des Gedankens, Gefühls oder Schicksals! Muß er auf der Bühne sterben, so gehe er nicht vorher ins Krankenhaus, um sterben zu lernen, und nicht in die Kneipe, um zu sehen, wie man's macht, wenn man betrunken ist. Er wage es, groß die Arme auszubreiten und an einer sich aufschwingenden Stelle so zu sprechen, wie er es niemals im Leben täte; er sei aber nicht Imitator und suche seine Vorbilder nicht in einer dem Schauspieler fremden Welt, kurz: er schäme sich nicht, daß er spielt, er verleugne das Theater nicht und soll nicht eine Wirklichkeit vorzutäuschen suchen, die ihm einerseits niemals voll gelingen könnte, die andererseits aber auch nur dann aufs Theater zu stellen wäre, wenn die dramatische Kunst sich so heruntergebracht hätte, nur eine mehr oder weniger gelungene, und sei es mit Empfindungen, sei es mit

moralischen Forderungen, sei es mit Aphorismen durchtränkte Imitation der körperlichen Realität und der Psyche des Alltags zu sein.

Dramenform und Bühnenbild

Wenn der Schauspieler die Gestalten im Erlebnis der Empfindungen oder des Schicksals, das er darzustellen hat, und mit diesem Erlebnis adaequaten Gesten, und nicht in der Erinnerung an Menschen, die er von dieser Empfindung erfüllt oder diesem Schicksal verfallen gesehen hat, formen, ja, sogar diese Erinnerung vollkommen aus seinem Gedächtnis bannen wird, dann wird er erfahren, daß gerade sein Ausdruck eines Gefühls, das doch nicht wirklich und dessen Anlaß doch nur fingiert ist, reiner, eindeutiger und stärker sein wird, als der jenes Menschen, dessen Gefühl aus wirklichem Anlaß wirklich ist; denn des Menschen Ausdruck kann nie eindeutig sein, weil er selbst nie eindeutig, indem er niemals nur Eines, und wäre er nur Eines, es immer in anderer Beleuchtung ist. Glaubt er nur einem Erlebnis hingegeben zu sein, so sind es doch unzählige psychische Tatsachen, die in ihm existieren und manches verfälschen: der Schatten der gegenwärtigen Umgebung, der Schatten der Vergangenheit fällt auf ihn. Manche sind vor sich selbst Komödianten, und es ergibt sich, daß der Schauspieler, nur spielend, wahrer in seinem Ausdruck ist, als mancher Jener, die tatsächlichem Schicksal unterworfen sind. Rücksicht auf vieles hemmt ihn, sich ganz zu äußern; Erinnerung an Unzähliges ist in ihm festgelegt und Strahlen tausender Ereignisse durchkreuzen ihn; so kann er immer nur eine in jedem Augenblick wechselnde Summe sein. Doch der Schauspieler ist frei von allem; er ist kein Komplex und immer nur Eines, durch nichts verfälscht, deshalb kann er nur eindeutig und geradlinig sein. Und ist er nur dieses Einen Verkörperung, so kann er es, da es das einzige ist, ganz und großzügig sein; und er wird gestaltend das Pathos des Eindeutigen finden.

Die Melodie einer großen Geste sagt mehr, als die höchste Vollendung dessen, das man Natürlichkeit nennt, es jemals könnte.

Er denke an die Oper, in der der Sänger, sterbend, noch ein hohes C hinausschmettert und mit der Süßigkeit seiner Melodie mehr vom Tode aussagt, als wenn er sich winden und krümmen würde; denn daß der Tod ein Jammer ist, ist wichtiger, als daß er gräßlich ist.

Zu zeigen, *wie* einer stirbt, ist Sache der Erfahrung und einer gewissen Virtuosität, doch zu zeigen, daß einer *stirbt*, ist Sache des Erlebnisses und der Gestaltung."

Golls Forderung eines grotesken Maskentheaters

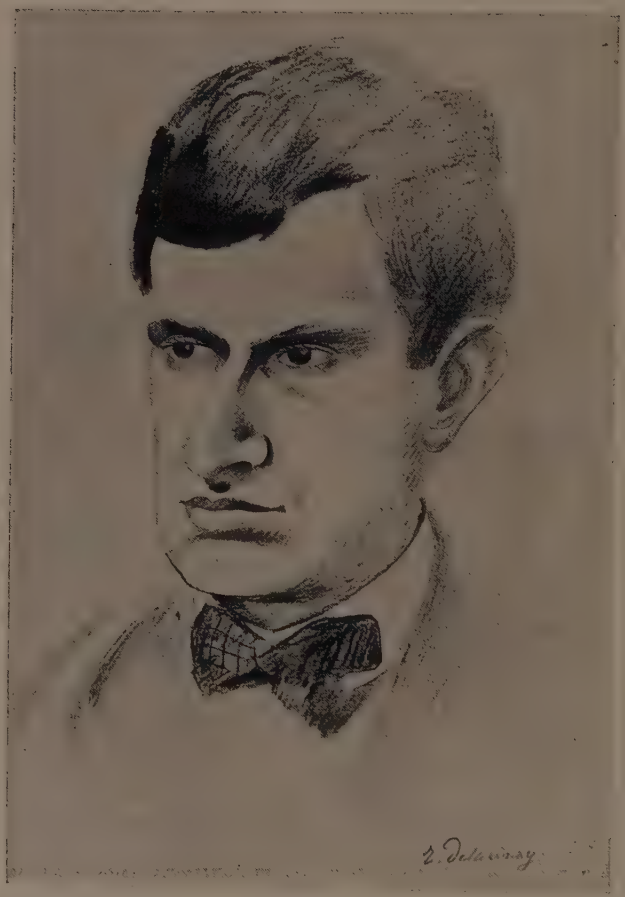
Noch weiter geht Iwan Goll. Wohl wissend, daß im neuen Bühnenbilde die Schauspieler immer trotz expressionistischer Gebärde des Naturhaften zuviel haben, schon wegen der natürlichen Leiblichkeit ihrer Züge, fordert er das Entleiblichende, Verallgemeinernde, seit uralten Zeiten das Sinnbild Ausdrückende: die Maske:

„Man hat ganz vergessen, daß die Bühne nichts anderes ist als ein Vergrößerungsglas. Das wußte das große Drama immer: der Grieche schritt auf Kothurnen, Shakespeare sprach mit den toten Riesengeistern. Man hat ganz vergessen, daß erstes Sinnbild des Theaters die *Maske* ist. Die Maske ist starr, einmalig und eindringlich. Sie ist unabänderlich, unentrinnbar, Schicksal. Jeder Mensch trägt seine Maske, was der Antike seine Schuld nannte. Die Kinder haben Angst vor ihr und sie schreien. Der Mensch, der selbstgefällige, der nüchterne, soll wieder zu schreien lernen. Dazu ist die Bühne da. Und erscheint uns nicht sehr oft größtes Kunstwerk, ein Negergott oder ein ägyptischer König, als Maske?

In der Maske liegt ein Gesetz, und dies ist das Gesetz des Dramas. Das Unwirkliche wird zur Tatsache. Es wird für einen Augenblick bewiesen, daß das Banalste unwirklich und ‚göttlich' sein kann, und daß gerade darin die größte Wahrheit liegt. Die Wahrheit ist nicht in der Vernunft enthalten, der Dichter findet sie, nicht der Philosoph. Das Leben, nicht das Erdachte. Und es wird ferner gezeigt, daß jeglicher Vorgang, der erschütterndste, wie das unbewußte Auf- und Zuklappen eines Augenlids, von eminenter Wichtigkeit sind für das Gesamtleben dieser Welt. Die Bühne darf nicht mit nur ‚realem' Leben arbeiten, und sie wird ‚überreal', wo sie auch von den Dingen hinter den Dingen weiß. Reiner Realismus war die größte Entgleisung aller Literaturen.

Dramenform und Bühnenbild

Die Kunst ist nicht dazu da, es dem fetten Bürger bequem zu machen, daß er den Kopf schüttele: Jaja, so ist es! Jetzt gehen wir zum Erfrischungsraum! Die Kunst, sofern sie erziehen, bessern oder sonst wirken will, muß den Alltagsmenschen erschlagen, ihn erschrecken, wie die Maske das Kind, wie Euripides die Athener, die nur taumelnd herausfanden. Die Kunst soll den Menschen wieder zum Kind machen. Das einfachste Mittel ist die Groteske, aber ohne daß sie zum Lachen reize. Die Monotonie und die



Iwan Goll

Bildnis von Robert Delaunay

Dummheit der Menschen sind so enorm, daß man ihnen nur mit Enormitäten beikommen kann. Das neue Drama sei enorm.

Das neue Drama wird darum alle technischen Mittel zu Hilfe ziehen, die heute die Wirkung der Maske auslösen. Da ist zum Beispiel das Grammophon, die Maske der Stimme, das elektrische Plakat, oder das Sprachrohr. Die Darsteller müssen undimensionierte Gesichter-Masken tragen, in denen der Charakter grob-äußerlich schon erkennbar ist: ein zu großes Ohr, weiße Augen, Stelzbeine. Diesen physiognomischen Übertreibungen, die wir selbst notabene nicht als Übertreibungen auffassen, entsprechen die inneren

der Handlung: die Situation möge kopfstehen, und oft möge, damit sie eindringlicher sei, ein Ausspruch mit dem Gegenteil ausgedrückt werden. Genau so wird es wirken, wie wenn man lange und fest auf ein Schachbrett sieht, und einem bald die schwarzen Felder weiß, die weißen Felder schwarz erscheinen: es überspringen einander die Begriffe, wo man an die Wahrheit grenzt.

Wir wollen Theater. Wir wollen unwirklichste Wahrheit. Wir suchen nach dem Überdrama.

Man sieht, wie am Ende — man nehme dazu noch das Narrenspiel der Merzbühne — die Forderungen sich überschlagen. Von ihnen allen bleibt aber die eine Forderung, hülle sie sich nun in die Form, der Schauspieler sei Künder eines Mysteriums, das ein Dichter geschaut, oder der Schauspieler schaffe selbstherrlich, wozu der Dichter kaum mehr als eine Andeutung gibt (Tairoff), die Forderung: Wir wollen Theater.

* * *

Was bei der Betrachtung der Grundzüge des neuen Dramas aufzutauchen scheint, ein einheitliches Gesicht, das verflüchtigt sich im Augenblick, wenn man nun das Bild der einzelnen Dramatiker zu zeichnen sucht. Man erkennt dabei leicht, wie wenig etwa damit gesagt ist, daß man einen Dichter einen Expressionisten heißt.

Zwischen den Zeiten steht Carl Sternheim, als Bürgerhasser aus Wedekinds Stamm, Verächter aber auch der Prediger vom Du und Einander, karg und kalt, frostklar, nebellos, faßbar und greifbar in jedem Wort. Unfaßbar dagegen Georg Kaiser: ein Rätsel der Mensch, ein Rätsel jedes Werk, jedes aus anderer Zeit kommend, in andere gehend, schaffend aus Leidensqual oder Denkspiellust, wer weiß wann? Was haben sie miteinander gemein außer der Freude am fest Gefügten! Aber nicht das einmal verbindet sie mit einem anderen Paare, mit dem Dich-

Dramenform und Bühnenbild

Iwan und Claire Goll von Marc Chagall

Die Dramatiker

Von Sternheim bis Fritz von Unruh

Dramenform und Bühnenbild

ter des seligen Ich und dem des unseligen, dem jenseitsgläubigen christlichen Jüngling und dem allgläubig östlichen, mit dem Dichter des „Bettlers" und dem von „Himmel und Hölle", mit Reinhard Johannes Sorge und Paul Kornfeld. Oder was verbindet diese „Metapolitiker" mit den Politikern, mit Ludwig Rubiner und Ernst Toller, oder mit Goering, oder mit dem Dramatiker, dessen Werk von dem Wunsche lebt, das Diesseitsleid der heutigen Menschheit in einem Mythus vom Zukunftsmenschen zu verklären, mit Fritz von Unruh? Was hat der junge Mensch Hasenclevers mit dem jungen Menschen Johsts, was dieser mit dem von Wildgans zu schaffen, was der Angstträumer Kokoschka mit dem Gottsucher Barlach, was der Legendenspieler Dietzenschmidt mit Rolf Lauckner oder dem Legendenspieler Alfred Brust. Ja, gehören sie alle überhaupt in eine Würdigung, die der Kunst zwischen 1910 und 1920 gilt? Ist im Werke Johsts, Brusts, Lauckners, ja auch Barlachs nicht etwas, das mehr Züge des nach 1920 Kommenden hat, als Züge des Chaotischen zwischen 1910—1920? Wenn trotzdem etwa Dramatiker wie Hanns Johst und Barlach hier gewürdigt werden, so geschieht es, weil wenigstens an zwei Beispielen hier schon Neues im Werden sich zeigen soll, und weil es nötig ist, neben westöstlichem Ins-All-Fliehen mit Johst auch deutsches In-sich-Ruhen sprechen zu lassen.

Zweites Kapitel

Zeitspiegelung – Virtuosen der Form – Politische Komödie und Denkspiel

1. Carl Sternheim

„Also kam zur alten Ansicht über deutsches Schrifttum ich zurück: ungleich seltener als in anderen Literaturen sei bei uns der Mann, der mit eigenem Bild, das eigene Sprache verkörpert, die in Begriffen festgelegte und allgemein akzeptierte Welt verändert. Jener wirkliche Befreier, der alte Schlagworte sprengt und neues gültiges Element setzt, das wahren Furor hat und alsbald Geschichte macht."

. . . . . .

„Keinem Lebendigen soll der Dichter das einzig lohnende Ziel, eigener, originaler, einmaliger Natur zu leben, damit verstellen, daß mit seit ewigen Zeiten klischierten Melodien er ‚höhere Menschheit' vorharft, die diejenigen geringschätzen, die mit mir eine vorhandene wirklich kennen und mit Inbrunst lieben."

Prosa: Kampf der Metapher I, S. 9, II, S. 13/14.

Sternheim und Wedekind

Aus der Kritik am Bürgertum und seiner mit Literatur genährten, untriebmäßigen, lebensfeindlichen Bürgerwelt war Wedekinds Werk erwachsen. Der es fortsetzen sollte, Carl Sternheim, fand auch in diesem Werke noch vieles in bürgerlicher Begriffswelt allzu befangen, zum Beispiel den Abstieg der Lulu in der „Büchse der Pandora" leider dargestellt als einen von moralisch-bürger-

lichen Denkgewohnheiten erzwungenen Niedergang. Mit diesem und manchem ähnlichen Urteile verrät Carl Sternheim schon durch seinen Ton seine seelische Herkunft und Haltung. Wedekind strömt in seine Menschen sein eigenes Blut, Sternheim leiht ihnen höchstens sein eigenes Hirn und schenkt ihnen im übrigen als Gegenständen seiner Kunst aufmerksamste Beachtung. Nie vergißt er, daß er Puppen spielen lassen will, Wedekind oft. Von seinem Ich wie Wedekind besessen, läßt es Sternheim doch fast nie monologisch wie Wedekind zu Worte kommen. Er braucht es nicht: er ist nicht wie Wedekind ein armer Gehetzter, der seine Feder hat und sonst nichts. Sternheim, aus reichem Hause, Sohn eines Bankiers, unabhängig von jedermann, scheidet sich, im Besitze der nötigen Mit-

Carl Sternheim

Carl Sternheim

Nach der Radierung von Conrad Felixmüller.

tel, die ihm den Luxus erlauben, das vom Bürgertum Geschaffene zu entwerten, mit anmaßlicher Gebärde von ihm. Wedekind glaubt man's, wenn er zu den Fahrenden sich rechnet, er war einer; wenn Sternheims Selbstbildnis in „Europa" sich einen „Plebejer" nennt, muß man lächeln. Ist er doch nichts als der Bürgerssohn, dem die kapitalistische Entwicklung, die er verdammt, es ermöglicht, Kritiker des Bürgertums, linksradikaler Politiker und Dichter zu sein.

Sternheim und der Bürger

Seit Jahrhunderten ist — davon sucht Sternheim zu überzeugen — die gesamte europäische Entwicklung, soweit sie Entwicklung des Bürgertums ist, auf wahrheitsfeindlichen Irrwegen. Bürgerliche Entwicklung ist die Entwicklung zur Unwahrhaftigkeit und zur Unnatur. Bürger ist das verächtliche Wesen, das nicht den Mut zu sich selbst hat. Allen kleinen und großen Lastern, der Geldgier, Habsucht, Streberei, der elenden Kriecherei nach oben und einem lächerlich

Carl Sternheim

anmaßenden, überheblichen Klassendünkel nach unten verfallen, wahrt er nach außen den Schein, preist er den sogenannten goldenen Mittelweg, das „Juste milieu", schlägt er um sein schmutziges, hohles, nichtiges Leben ein idealistisches Mäntelchen, entfremdet er sich immer mehr der Wahrhaftigkeit, indem er in „Metaphern", in verstiegenen Bildern und Vergleichen schwärmt, benebelt er mit moralischen Phrasen, sittlichen Grundsätzen Hirn und Herz, lügt er sich „poetische" Gefühle vor, die er gar nicht hat, lebt er in einer Doppelwelt: einer sehr realen, wirklichen, in der der rechnerische Vorteil gilt, und einer unwirklichen, eingebildeten, romantischen, die ihm seine Dichter geschaffen haben. Diese Dichter erscheinen Sternheim als die Ursünde; hier die Menschen, dort die Dichter des Juste milieu — einer ist des anderen würdig. Und so stellt Sternheim neben sein Buch vom Urtypus des bürgerlichen Menschen „Berlin oder Juste milieu" (1920) das Buch vom Urtypus des bürgerlichen Dichters „Tasso oder Kunst des Juste milieu" (1921). Was ist, fragt er, Goethe nicht vom „artistischen", sondern, was allein gilt, allein Dauer hat, vom „mitmenschlichen Standpunkt" aus? Und Sternheim versucht den gepriesenen Meister als kleinen Philister zu enthüllen, als Diener des Juste milieu. In Behagen schaffend, „höchstens angemessen versonnen, niemals entrückt", weiche er allem Erschütternden, dem Kriege besonders, aus. Er „scherzte um ihn herum, ließ, sich entziehend, in Anmerkungen und Reiterliedern einiges Artige in falschen Tönen über ihn hören und packte seiner Landsleute und die eigenen Nerven in Watte, daß, von strammer Bürgerin gepflegt, er dreiundachtzig irdische Geburtstage feiern konnte". Er sei kein Befreier; habe Kant den Menschen „im Sittlichen gedrosselt", Goethe drossele weiter, indem er kritiklose Unterwerfung vor dem Gegebenen, „Kadavergehorsam und Wachtparade vor dem Unabänderlichen, schlechtweg Seienden als einzig mögliche Einstellung von vornherein" beweise und empfehle. Wie „bodenlos feig" und „beschränkt" sei es, die „ursprüngliche aufständische Menschlichkeit", die bekenne: „Erlaubt ist, was gefällt", umzubiegen „in

Kritik der bürgerlichen Dichter: Sternheim und Goethe

Ottomar Starke, Lithographie zu **Sternheim**: Die drei Erzählungen. Kurt Wolff Verlag, München

Nach einer Bleistiftskizze von Frans Masereel im Besitze des Herrn Carl Sternheim.

seichte Mäßigung des Juste milieu", in „Erlaubt ist, was sich ziemt"; mit solchen Worten ein „menschliches Grundrecht" zu ändern und in „verruchte Freiheitsberaubung" einzustimmen. Und wie Goethe ist für Sternheim auch Shakespeare ein Hemmschuh: „Zwar rede er seelischer Dynamik schon das Wort, aber in perspektivischen Gefilden häufe er Metaphern, ewig schöne Verklärungen des Hingegangenen; auch er verstopfe durch Ideale Aussicht, verführe Menschen auf den Weg aristokratischer und nicht plebejischer Sehnsüchte." Wie Shakespeare und Goethe führen mehr noch die Dichter des 19. Jahrhunderts — von einigen wenigen, wie etwa Hölderlin, Novalis, Heine, Büchner, Stendhal, Flaubert, Dostojewski, Tolstoi abgesehen — am Leben vorbei. Habe etwa einer, wie Kleist im „Prinzen von Homburg", eine Vision, was mache er daraus? Ein Ende, verblassend in Läuterung und Sühne, einen Kniefall vor der Satzung! Wie Spätere einen Kniefall vor der „vernünftigen Weltentwicklung", dem „naturwissenschaftlichen Wirklichkeitsgesetz von ausgesprochen diesseitiger Tendenz, das alle Kultur nach Preiskurant zu ökonomischer Wirtschaftsgeschichte wandelt und jede andere Vision des religiösen Menschen oder Künstlers ausschließt". Kein Artunterschied in der Dichtung darum von Schiller bis Unruh! Etwa bei Hebbel? Was sage der bürgerliche Literarhistoriker über seine Judith? „‚Judith erkennt endlich, daß sie den ersten und letzten Mann der Erde getötet hat, damit ihre Mitbürger in Frieden Schafe weiden, Kohl pflanzen, Handwerk treiben und Kinder zeugen können.' Nicht etwa, damit sie einmal in diesem Jammertal mit einem außerordentlichen Kerl ein außerordentliches Vergnügen und als sie genug hatte, das Hochgefühl des selbstgewollten Endes erlebt." Und Sternheim nennt haßzischend Hebbel in einem Atem mit Richard Wagner, in einem Atem dessen und Hebbels Nibelungen, die doch nichts miteinander gemein haben, haßzischend gegen den Stoff, unfähig, diese Verkettung von Natur- und Schicksalssymbolik zu verstehen, die ihm, dem Unnordischen, Unmythischen, Undeutschen, semitisch Begabten, für das Romanische Voreingenommenen natürlich

Sternheim und die Dichter des 19. Jahrhunderts

Carl Sternheim

nichts sagen können. Schlimmer noch als im Drama findet Sternheim die rettungslose Unterwerfung unter überliefertes Denken, Fühlen und Gestalten in der Lyrik. Unglaublich sei, wie mit geringen Mitteln der Dichter seit Jahrhunderten arbeite, welch bescheidener und konstanter Palette der Dichter zu seines Gemäldes Vollendung bedürfe. „Mit wenig Farben, fast nur mit Blau, Blond, Gold und Purpur arbeitete er, setzte ein paar typische Blumen, Rosen und Lilien, als Büsche Holler und Jasmin, als Baumschmuck meist die Linde, vereinzelt Eiche und Birke ins Bild und brachte mit einer Schwalbe sparsame Bewegung in die Landschaft." Und Sternheim findet dies Gesetz von des Knaben Wunderhorn an über Klopstock, Gellert, alle Klassiker und Romantiker bis zu den Neuesten durchaus bestätigt. Bis zu den Neuesten! Um keinen Preis will er sein Werk mit dem der dichterischen Jugend verwechselt wissen. Gewiß: „Gute Verse gab es, einige kräftige Prosasätze und sogar eine wirklich zu sehende Dramenszene. Aber was trotz gehöhtem Stil, unbändig kreisenden Perioden aus diesen oft mit Schaum am Mund Sprechenden mir nicht entgegentönte, war der Beweis großer einzelner Person mit eigenem, fertigem, neuem Bild der Welt, von dem den Zeitgenossen sie den überwältigenden Eindruck gibt. All diese einsam Ragenden teilten im Grund mit der Umgebung des Wünschens und Spekulierens sämtliche Voraussetzungen. Überall klang aus dem Donner ihrer künstlich gemachten Gewitter irgendwie friedlich das Weserlied. Noch immer hatten mit aller Welt sie gleiche Begriffe, die sie nur mit vollen Backen bis zum Platzen aufgeblasen hatten." Nein: auf der einen Seite Sternheim und einige wenige, die Lyriker Ernst Stadler etwa und Gottfried Benn, der Dramatiker Ernst Kamnitzer, der mit seinem Lustspiel „Die Nadel" (1914) sich zu Sternheim bekannte, der Erzähler Franz Kafka, an den Sternheim den ihm 1915 überwiesenen Fontane-Preis weitergab, ein Dichter-Kritiker wie Franz Blei, der zusammen mit Sternheim den „Hyperion" herausgab und in den fünfzehn Kapiteln seiner Schrift „Über Wedekind, Sternheim und das Theater" (1915) für den Freund warb; auf der anderen Seite alle, die sich „ethisch" gebärden, „ein Schmock", der „eine ‚Menschheitsdämmerung', ein ‚Zielbuch', eine ‚Weltbühne' herausgibt." Achtung! ruft Sternheim der Jugend zu. Hier lockt bei diesen Menschheitsdichtern, die von „Selbstüberwindung", „freien Pflichten des Liebeswillens gegen den Nächsten" und anderen „ethischen" Geboten reden, doch nur wieder in neuer Maske „Juste milieu". Nachdem die Vernunft bankrott gemacht habe, „das menschenfressende einseitige Gespenst des ‚vernünftigen Entwicklungsgesetzes'" entlarvt worden sei, krebse man mit den „neuen Pflichten des Herzens" wieder rückwärts. Ob aber „im Kleid der Vernunft oder des liebeswilligen Herzens", diese Kunst bleibe nur „Affiche zur Verkündigung bürgerlicher Schönheit".

Sternheim und die Dichter der Gegenwart

Wahrer und falscher Begriff von Kunst

Hier liegt, meint Sternheim, der Grundirrtum, in dem Jahrhunderte alten Glauben nämlich, Kunst sei Schönheit, vermittelt durch Genuß; was aber ein genießender Bürger unter Schönheit verstehe, habe das 19. Jahrhundert ja mit der Unterordnung des Schönen unter die Begriffe des Sittlichen (durch Mendelssohn) oder des vernünftig Notwendigen, Logischen (durch Kant) genugsam bewiesen. Diesen, wie er glaubt, falschen Grundbegriffen von der Kunst stellt Sternheim nun in den beiden Büchern vom „Juste milieu" und noch ausführlicher in seinem Roman „Europa" seine eigene Erkenntnis gegenüber. Nach ihr hat man innerhalb des menschlichen Bewußtseins Denkinhalte von Beziehungsinhalten zu unterscheiden. Denkinhalte und die aus ihnen gewonnenen Urteile sagen Ewiges, elementar Notwendiges von den Erscheinungen aus und gelten

„ohne Relation zu irgendeinem anderen, stets unverändert, statisch und an sich: Baum ist grün. Wasser = H_2O." Dagegen bezeichnen die aus Beziehungsinhalten stammenden Begriffe „gerade nicht das Konstante, Ansich des Phänomens, sondern sein aus Bindung mit anderem und Reaktion auf anderes stets neu Entstehendes: dieses Kind gehorcht". Es ist eine vom Juste milieu geübte Vergewaltigung ohne gleichen, auch diese an sich flüssigen und elastischen Begriffe, diese Beziehungen von Ding zu Ding, vom Menschen zur Mitwelt „ähnlich wie Vernunftsurteile...: aus dem Sinn des Augenblicks mit sittlichen und Schönheitsgesetzen (nach dem Geschmack des Juste milieu!) richtungsgemäß zu ordnen" und gerade darin die Aufgabe und soziale Pflicht des höheren Menschen zu sehen, „an dieser Wegorientierung seiner Epoche mitzuarbeiten" und „sie mit sittlicher Tat und durch das Kunstwerk einfältigen Menschen anzudeuten". Der Europäer, besonders der Deutsche, ist durch Urteile aus Denkinhalten schon natürlich in seiner Freiheit genug beschnitten; verbrecherisch der Versuch, ihn durch „irgendwie logische Festmachung auch reiner Beziehungsinhalte... noch unnatürlich in der Welt" zu „drosseln", „in der es sich nicht um ursprünglich gesetzte Schöpfung, die ein für allemal *wirklich* und *notwendig* ist, sondern gerade um die handelt, die aus sich ändernden Voraussetzungen in jedem Augenblick ganz anders *möglich* wird".

„Diese zeitgenössische, momentane Welt aber besitzt der Mensch immer von neuem neu und unabhängig von Vernunft nur durch Kraft der *Vision*. Er, Mensch, Deutscher, Berliner, frei als Subjekt, das Objekt ‚Welt der Beziehungen'. Und zwar nach seinen visionären Fähigkeiten in abgestuften Graden jeder andere Mensch immer anders, so daß auf diesem Gebiet der Beziehungen jeder historische Vergleich sinnlos ist. Erst durch diese individuell gestufte Möglichkeit zum immer verschiedenen Besitz des ‚Beziehungsganzen' ist der neugeborene Mensch mit einem eigenen unvergleichlichen Schicksal frei, das heißt ganz seine eigene Nüance!

Macht man Sozialismus, wie ihn das Juste milieu schließlich akzeptiert, bedeutet das doch nichts als die Absicht, zu Urteilen erster Reihe, die aller Kreatur als gegeben notwendig gemeinsam sind und einen natürlichen Sozialismus, keine Diktatur des Proletariats, aber eine der Notwendigkeit ausmachen, schließlich auch die Begriffe der zweiten als für jedermann fix darzustellen, indem man sie in bestimmtem Richtungssinn erst künstlich knebelt und dann Massen zur Erkenntnis eines erstarrenden Prinzips auch in ihnen erzieht.

Erst durch diesen, aus Gruppenübermut propagierten Aftersozialismus, der Gemeinschaft materiellen Besitzes nur als ersten Vorwand für die als Apotheose erstrebte allgemeine Unfreiheit auf allen Lebensgebieten nimmt, wird Hoffnung auf Durchsetzung wirklich doppelter sozialer und mitmenschlicher Gemeinschaft: allgemeine Unfreiheit vor ewigen Denkinhalten (Diktatur der Notwendigkeit) und allgemeine Freiheit vor Beziehungsinhalten des Augenblicks (Freiheit des Schicksals) in Deutschland so gut wie zerstört.

Hingabe der Vernunft an ursprünglich notwendige Welt, indem man sich zu ihrem demütigen Objekt macht, bedeutet doch schon fortgesetzt Abgabe, Minderung eigenen Lebensgefühls so sehr, daß nicht verständlich ist, aus welchem Quell man dieser Schwächung gegenüber stark bleiben will, bereichert man sein Lebensgefühl nicht immer wieder durch höchstpersönliche Aufsaugung wenigstens der Beziehungsinhalte. Aus beider Seiten Gleichgewicht allein, indem man abwechselnd von wirklicher Welt besessen und mögliche Welt besitzend ist, kann man *lebendig* funktionieren.

Gewissen aber ist Entscheidung in mir: muß ich, eines Augenblicks tiefestem Sinn zu entsprechen, in ihm besitzen oder in ihm besessen sein? Ist Freiheit oder Abhängigkeit in solcher Lage echteres Leben? Und: wie vor funktionellem Leben Wille zur Freiheit, ist vor logischen Zwängen Unterwerfung in Unfreiheit auch noch der sittlichere Stand-

punkt, wie des Menschen Unabhängigkeitswille nicht Hochmut und dionysische Extravaganz, sondern Regulativ zu dem sonst über Schöpfung verhängte, natürliche Unabwendbare ist.

Dichtung aber erscheint als die uns erschütternde untendenziöse und darum einzig wahrhaftige Aufzeichnung dieser immer wieder neue Kombinationen ergebenden Wechselwirkung beider schaffenden Gewalten."

Oder ganz allgemein: Kunst ist

„Die nicht für Sittliches oder Vernünftiges voreingenommene, über tatsächlichen Ereignissen stehende Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte, ewig stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maßgesetze.

Vernunft, die uns zum demütigen Objekt notwendiger irdischer Zwänge macht, sittliche Freiheit aus Vision, die uns ewig verführt, Herr einer himmlischen, voraussetzungslosen Welt sein zu wollen, werden aus Qualen ihrer Katastrophen im Werk der Kunst zur Harmonie verglichen, in dem in nur dem Künstler sichtbaren, ständig wechselnden Proportionen der ewige Sieg über die Disharmonie des Kampfes zwischen reiner Vernunft und reiner Neigung gewährleistet wird.

Zeiten ohne solche Kunst sind in Gegenwart und Zukunft ohne immanente Wahrheit."

Das dichterische Werk

Der Dramatiker

Romantische Anfänge Ulrich und Brigitte

Don Juan

Das sind Bekenntnisse des Vierzigjährigen. Als Sternheim ziemlich spät, fast 30 Jahre alt — er ist 1881 in Leipzig geboren — seine ersten Dichtungen veröffentlichte, begann der grausame Kritiker des Schwärmerisch-Romantischen mit gleichnishaften, ganz in klassisch-romantischer Überlieferung wurzelnden Dramen: einem schwachen dramatischen Gedicht von der Liebe zweier Halbgeschwister in matten Trochäen „Ulrich und Brigitte" (1909) und einer in allen Farben glühenden, leidenschaftlich überhitzten, an allen Faustiaden wie Dramen von der Art des „Hamlet", des „Peer Gynt" genährten, im Klassischen wie im Romantischen, im Seelenland Shakespeares und Goethes ebenso wie in dem von Cervantes, Byron, Hofmannsthal heimischen, ebenso diesseitigen wie jenseitigen, erotischen wie mystischen Tragödie „Don Juan" (1910). Wer sie gelesen, kann sich mit manchem bissigen späteren Wort fast versöhnen; er weiß: alle späteren Werke sind zugleich schonungslose Selbstkritik, wie denn im nächsten Drama, dem ersten diesseitigen, eigenen, überlegenen, die verschrobenste Figur, das späte Mädchen, begeistert von Sternheims Don Juan-Tragödie schwärmt: „Da erschien ein Mensch, der Mauern ersteigt, Tore sprengt und Feuer legt, der Geliebten nah zu sein. Da gießt sich in Strömen die Überzeugung von der Gewalt des Mannes auf uns arme Brut." Der eben erstandene moderne Komödiendichter spöttelt über den verschiedenen tragischen Romantiker; was Plautus für das alte Rom, Molière für das Frankreich Ludwigs XIV. war, das möchte Sternheim für das Deutschland, das Europa von 1900 sein, einer der „seltenen Glücksfälle" für eine Nation. „Der Arzt am Leibe seiner Zeit" — das ist für ihn nach einem Bekenntnis vom Jahre 1914 in den „Argonauten" der dramatische Dichter.

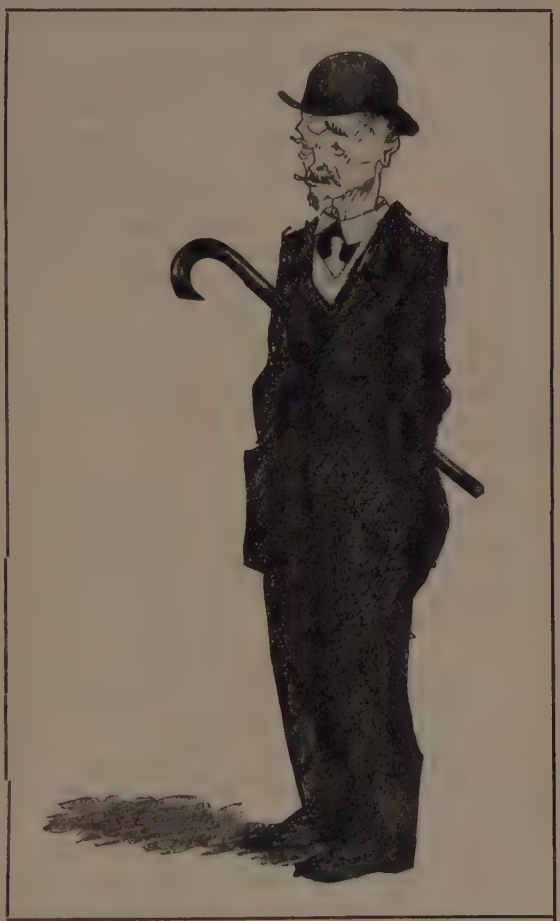
Der Dichter als Arzt am Leibe seiner Zeit

„Zur Erreichung seines hohen Zieles bedient er sich, wie der medizinische Helfer der allopathischen oder homöopathischen Methode. Er kann den Finger auf die kranke Stelle des Menschtums legen und den erkennenden Helden eine dagegen mit Einsetzung seines Lebens eifernde Kampfstellung einnehmen lassen (Wesen der Tragödie), oder er kann die moribunde Eigenschaft in den Helden selbst senken und ihn mit fanatischer Eigenschaft von ihr besessen sein lassen (Wesen der Komödie). In der Tragödie wird die Welt um den Helden, als das Übel verkennend, tragisch wirken, in der Komödie aus gleichem Grund

der Held selbst. Der Eindruck auf den Zuschauer ist in beiden Fällen der gleiche: Hinabschauend in den Abgrund, sah er das verzweifelte Ringen zwischen dem Göttlichen und dem sich der Erkenntnis verschließenden Menschen und bleibt erschüttert und erleuchtet."

Der Komödiendichter

„Aus dem bürgerlichen Heldenleben" betitelt Sternheim eine Reihe von elf Komödien und Schauspielen, die er von 1908 bis 1922 schrieb. Sie sind ihm der Hauptteil eines „dichterisch-politischen Werkes..., welches die ätzende permanente Kritik jener Zustände ist, die zum Krieg geführt haben". Die gehaßte Bürgerwelt wird entlarvt, indem sie sich bei nichtigen anekdotenhaften Alltagsereignissen entblößt. Die junge Frau eines kleinen Beamten — Theobald Maske heißt er bezeichnend — verliert auf der Straße eines schönen Morgens, als unweit die Königliche Majestät vorbeifährt, ihre Hose; zwei bürgerliche Romantiker, Benjamin Mandelstam, der Friseur, der lungenkranke Schwächling ohne Geld, der von Liebe nur schwärmen darf, und Frank Scarron, der Ästhet, der Liebe nur studiert, dazu ein manns-tolles spätes Mädchen toben an dem lüsternen Weibchen ihre Metapherwelt aus; aber ihr Mann, Theobald, „der Riese", der Urgesunde, Urnüchterne, der bureaukratische Haustyrann, der seiner Frau auch mal den „Hintern voll" haut, biegt alles zu seinen Gunsten. Der gefährliche Mieter zieht ab, ein ungefährlicher ein; Theobald Maske hat am Ende zu besonderem sonntäglichen Vormittagsgenusse, während sein Frauchen in der Kirche ist, eine Geliebte, die ihn nichts kostet, und aus der Zimmermiete, die die verlorene Hose eintrug, einen volleren Beutel dazu, der ihm den bisher nicht erschwinglichen Luxus eines Kindes ermöglicht. Das ist die Demaskierung der Liebe und Ehe des Bürgers. So in der Komödie „Die Hose" (1911). Oder: Der Oberlehrer Heinrich Krull und sein zukünftiger Schwiegersohn, der Photograph



Schippel,
Bürger geworden, weiß nicht, wie er wählen soll.
Aus: **Ottomar Starke**, „Schippeliana".
Ein bürgerliches Bilderbuch. Kurt Wolff Verlag, München

Die Hose

Die Kassette

Carl Sternheim

Alfons Seidenschnur, Romantiker, wenn sie reden, enthüllen ihre eigentliche geldgierige Seele vor der Kassette eines Ekels von Erbtante; allen trüben Bodensatz ihrer Seele treibt der Geld- und Machthunger hoch. Die zweite Frau muß hinaus aus dem Schlafzimmer; in ihr Bett kommt — würdigerer Gegenstand der Liebe — die zu betreuende Kassette, deren Inhalt — 140000 Mark! — die Tante Elsbeth Treu — die fratzenhaft ergötzlichen Teufels-Tänzer ums goldene Kalb ahnen es nicht — längst der Kirche vermacht hat. So in der „Kassette" (1912).

Bürger Schippel

Oder: Das Gesangsquartett alteingesessener standesbewußter Bürger, des Goldschmieds Tilmann Hicketier, des fürstlichen Beamten Heinrich Krey und des Buchdruckereibesitzers Andreas Wolke braucht schnellsten Ersatz für den verschiedenen Tenor. Man muß auf den Fürstenpreis am Sängerfeste verzichten, nimmt man nicht den Proletarier Paul Schippel um seines leuchtenden A's willen in das Quartett auf. Aber Schippel, den die bürgerlich hochmütige Gesellschaft in die Schranken seines Standes verweisen will, kommt der Fehltritt der romantischen Schwester Hicketiers mit dem jungen ebenso romantischen Fürsten zu Hilfe; wie ein Bürger schlägt Schippel, der Bastard, der selbst keinen Vater hat, das Mädchen „höchsten Glanzes verlustig" aus, steht im Duell seinen Mann und wird von Sternheim durch Hicketier mit dem Hut in der Hand durch ein „Auf Wiedersehen, lieber Herr Schippel" als „kompletter" Bürger entlassen. So im „Bürger Schippel" (1912). Er wird uns als Fabrikdirektor in „Tabula rasa" wieder begegnen.

Sprache der Komödien

Mit dürrem Ernste werden absichtlich diese „albernen Dinge" abgehandelt. Dabei ist neben der Handlung ebensosehr die Sprache Mittel der Charakteristik. Wie die Personen in der Mehrzahl Puppen sind, die maschinenhaft in einer bestimmten Lage sich einstellen, so erhält auch ihre Sprache etwas Puppenhaftes: Verbindungsteile fehlen, der bestimmte Artikel fällt, Infinitive und Partizipien werden bestimmend, das Unpersönliche soll herrschen. Es gibt Stellen, wo die Sprache wie die Puppen, die sich ihrer bedienen, in den Gelenken schlenkert. Auch sie wird, wie diese bürgerliche Welt, in ihre Bestandteile aufgelöst; hinter der Verstiegenheit der Metapher wird die klappernde Hohlheit und Kahlheit im Sprachgerüst aufgezeigt. Auch sie soll Sternheims reinste Absicht unterstützen. Sie sei, klagt Sternheim, verkannt worden; immer aber habe man geläuterte Wahrhaftigkeit Ironie und Satire genannt. Das ist halbwahr. Kein Zweifel, daß Sternheim in diesen Dramen, die doch nach seinen eigenen Worten „ätzende Kritik" sein sollen, durch Ironie und Satire wirkte; kein Zweifel aber auch, daß er daneben noch anderes wollte. Nein sagen zu dem Romantischen, Verlogenen, Ja sagen zu dem Brutalen, Triebhaften in Maske und Schippel, die er sonst auch, den einen zum Beispiel als Bureaukraten, lächerlich genug fand. Das sollten, wie das Vorwort zur zweiten Auflage der „Hose" betonte, „nicht mehr wahnverwirrte, nein, schon zu Wirklichkeit geweckte Deutsche" sein, „Menschen, die auf ihren „frischen Einzelton nur hören, ganz unbesorgt darum, wie Bürgersinn seine manchmal brutale Nuance nennt". Offenbarer wird diese Absicht in der vierten Komödie: „Der Snob" (1913). Rücksichtslos nimmt sich Sternheim des Sohnes von Theobald Maske an, Christians, des skrupellosen Strebers, der unter seine Vergangenheit einen dicken Strich macht, Vater und Geliebte, die ihm den Zutritt in die große Welt geöffnet, auf Heller und Pfennig samt Zinsen auszahlt, um als Generaldirektor die romantische Gräfin Pahlen heiraten zu können. Obwohl er in heiklen Lagen, durchschaut vom zukünftigen Schwiegervater, fallen müßte, stützt Sternheim seinen Streber, der um höherer Zwecke willen in

Der Snob

der Hochzeitsnacht sogar das Andenken der toten Mutter schändet, die Geschichte von der Hose umlügt in ein galantes Abenteuer der entzückenden Frau mit einem französischen Vicomte, — „es mag ein Jahr vor meiner Geburt gewesen sein". Dem Aufstieg Christian Maskes folgt dann nach schwächeren Werken wie der Familienkomödie zweier Schwäger „Perleberg" (1913) und der politischen Komödie „Der Kandidat" (1913), einer Bearbeitung des Flaubertschen gleichnamigen Dramas, das Ende Christian Maskes mit dem Schauspiel „1913" (entstanden im Winter 1913/1914). Freilich vom Snob hat der Industriemagnat Freiherr Christian Maske von Buchow, Exzellenz, der über 15000 Arbeiter gebietet und 120 Millionen errafft hat, und der nun vor seinem Ende vergebens Ordnung im eigenen Hause machen will, fast nichts mehr. Der Sohn ist ein Modegeck, der um eine troddelhafte Modemarotte alles Recht aus der Hand gibt, die jüngste Tochter unzuverlässig romantisch, die älteste Tochter aber eine Ausgeburt der Zeit, die der kapitalistische Teufel reitet, vom Herrenwahnsinn so besessen, skrupel- und mitleidlos, daß sie über den noch Lebenden weg die Hand schon nach dem ganzen Erbe ausstreckt. Aber der Alte, feinhörig, fühlt die Zeitwende. „Ist eines Systems Höhe erreicht, steht die Möglichkeit eines Wechsels stets vor der Tür." Er wittert Krieg und Zusammenbruch und, nicht unbeeinflußt von seinem Sekretär, dem Nationalsozialisten Wilhelm Krey, eine neue Wirtschaftsordnung. Und, käme es nur auf ihn an, er wäre „bereit, wieder von der Pike an zu dienen. Ob General, ob Unteroffizier — nur mitten im Gewühl stehen". — Das Schauspiel zeigt, was Sternheim gelingt, was nicht. Ihm gelingt die satirische Spiegelung der Gegenwartswelt und ihrer Menschen, eingeschlossen Kreys, des Ideologen, der in dem Dunstkreise von Macht und Reichtum zum Verräter wird. Aber wie farblos ist der Zukunftsmensch geraten, nach dem Freunde Ernst Stadler, dem das Schauspiel gewidmet ist, Friedrich Stadler genannt! Was ich bei Ernst Stadler fühle, fühle ich bei Friedrich Stadler nicht: die Kraft der Vision. Wer die Idee verachtet, verfällt ihrer Rache.

Carl Sternheim

1913

„1913" bedeutet im dramatischen Schaffen Sternheims einen Wendepunkt. Vor dem Schauspiel liegen mit den Komödien „Die Hose", „Die Kassette", „Bürger Schippel", „Der Snob" Werke, die in reizvoller eigener Technik Neues gaben und sagten; nach dem Schauspiel liegen Werke, in denen Sternheim sich wiederholt, sein Stil zu erstarrter Manier wird, sein Witz dünn, seine selbstgefällige Überhebung lächerlich. Am wenigsten noch in „Tabula rasa" (1916), dem Schauspiel, das die Parteisozialisten als kapitallüsterne Bürger entlarvt, und in dem „Fossil" (1922), dem Schlußstück der Maskedramen, das über den Titelträger, einen feudalen altpreußischen Reitergeneral, nicht weniger satirisch Gericht hält wie über entartetes Bürgertum und Salonbolschewismus; ganz offenbar aber in den errechneten und erklügelten Komödien „Der entfesselte Zeitgenosse" (1921) und „Der Nebbich" (1922), der nichts anderes bezeichnen soll als „das Allgemeine, Uneigene, Unpersönliche in Person" — was, erinnert sich der Kenner Sternheims, der Name Maske schon besser sagte. Die Hand des Dramatikers ist unruhiger, unsicherer geworden. Wie eine Flucht aus der Gegenwart in eine Art Romantik empfindet man fast die Reihe der Bearbeitungen und Gesellschaftsstücke, die mit der Bearbeitung des Klingerschen Dramas „Das leidende Weib" und der Ehekomödie „mit Benutzung einer fremden Idee" „Der Scharmante" 1915 beginnen und mit den Schauspielen „Die Marquise von Arcis" (1919) und „Manon Lescaut" 1921 sich fortsetzen. Gewiß: Sternheim bemüht sich in diesen beiden letzten Dramen durch kritische Einstellung zur Bürgerwelt und -moral

Tabula rasa
Das Fossil und andere Dramen der letzten Zeit

Carl Sternheim

die Anknüpfung an die Gegenwart zu gewinnen, aber sie verdanken ihre gar nicht abzustreitende Theaterwirkung der klugen Entwicklung einer aufregenden Handlung in einer zierlichen und gezierten Welt, in der der geistreiche Romane Sternheim sich heimisch fühlen kann. Ganz rein und ganz klar gestaltet seine Welt, die Welt seiner Sehnsucht, dann noch einmal das Bekenntniswerk „Oskar Wilde. Sein Drama" (1925). „Was nottut ist Individualismus!" — dies Wort Oskar Wildes ist als Bekenntniswort eines verwandten Lebens und Werkes vorangesetzt; ein Vorwort faßt noch einmal zusammen, was Sternheim wollte und will, nämlich „Privatkurage" verbreiten, und wem seine Liebe gehörte und gehört: den drei europäischen Schöpfern des „gesamten neuen Begriffsinhaltes von 1825—1925, soweit er für bessere Europäer noch kaum brauchbar ist", außer Oskar Wilde noch Vincent van Gogh (von Sternheim verherrlicht in „Van Gogh und Gauglein" 1924) und Heinrich Heine. „Heines alle deutschen Dichter überragendes Denkmal gegen die fortschreitende Verblödung meiner Landsleute allein zu errichten, behalte ich mir für die Zeit meines fünfzigsten Lebensjahres vor, wo ich die geistige Reife, die es zu seiner Deutlichmachung braucht, im Ausland erreicht zu haben hoffe."

Der Erzähler

Als der Dramatiker mit „1913" an einem Wendepunkt steht, setzt der Erzähler ein. Zunächst mit knappen kurzen Werken, mit „Schuhlin" (1913), „Busekow" (1914), „Napoleon" (1915), „Meta", „Ulrike", die, um weitere vermehrt,

Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn

die zwei Bände der „Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn" 1918 sammeln. Auch hier sind die frühesten Erzählungen, deren drei erste der Fontane-Preis 1915 auszeichnete, die künstlerisch geschlossensten. Deutlicher noch jenseits von Gut und Böse als in den Dramen, rät Sternheim, einmaliger Natur treu zu leben, will er bewußt dem Bürger Mut machen zu dem, was dieser „Laster" nennt. Ein Virtuos Schuhlin, der nur sich und seinen Vorteil kennt, nutzt die Vorstellungen seiner Umgebung von ihm zu möglichst behäbigem Lebens- und Selbstgenusse aus. Ein Schutzmann Busekow, bisher Gliederpuppe der Sitte und Ordnung, erwacht durch eine Dirne zu eigenem Leben. Napoleon, ein Pariser Koch, ein genial erfinderischer Beherrscher der Küche, lebt als überlegener Befriediger der Gaumen der von ihm gesättigten und verwöhnten großen Welt, deren Hohlheit er durchschaut, seinem Beruf und seiner Liebe wie ein großer Herr, bis daß der Krieg von 1870 ihn zum einsamen Menschenverächter macht, der, fern der Stadt, einem pflanzenhaften Dasein hingegeben, sein Ende erwartet. Oder: Ulrike, ein adeliges Mädchen, wird im Kriege unter der hypnotischen Macht einer männlichen Bestie, des jüdischen Malers Posinsky, eine schwarze Geliebte, ganz Urwesen, „berauschte Äffin", die sich sogar bemalen und tätowieren läßt, „berücktes Fleisch", das eigentlich eine deutsche Gräfin war. „Zur Wirklichkeit erwachte" Menschen jeden Alters, jeden Geschlechtes, jeden Standes werden dargestellt, Menschen, die ihren einmaligen Trieben immer neu nachgeben, die Freiheit der „Beziehungsinhalte" genießen. Die in den Dramen fast unterdrückte, jedenfalls nicht betonte Erotik bricht sich — später bis zum Ekel beherrschend — Bahn. Rücksichtslosigkeit gegen andere und Stolz auf die eigene Person erscheint als Vorzug, als Vorzug „jähe fanatische Hingabe an das Relative ... Unbestimmte ... die Idee der Unordnung". Für jeden wird „ungemessenes Recht auf Leben auch des im bürgerlichen Sinne wertlosesten Individuums" gefordert. Weit hinten soll die Welt der von der Wirklichkeit abgewandten Metapher liegen: wie Posinsky reizt es Sternheim, dichterische Verlogenheiten durch „ein paar saftige Gemeinheiten in die Luft zu sprengen": „Erziehung aus Schlagwörterwelt lebendigen Umständen gemäß".

Titelzeichnung von **Ottomar Starke** zu **Carl Sternheim**, Schuhlin.
(Der Jüngste Tag, Nr. 21, Kurt Wolff Verlag, München.)

Stil

Ebenso wichtig wie das Was ist das Wie, die Art der Darstellung. Eigentümlichkeiten der Sprachbehandlung in den Komödien, dort anfangs zur Entlarvung der Bürgerwelt verwandt, später als „preziöser" Ton die gezierte, vornehme, geistige Welt kennzeichnend, werden vom Erzähler übernommen. Sternheim der Romanische, der keine innere Beziehung zur deutschen Sprache und Welt hat, der bedauert, daß die deutsche Sprache „durch kein Raffinement der Römer gegangen" ist, drechselt, dem abzuhelfen, seinen lateinischen Stil: einen Stil, der den Artikel wegläßt, Partizipien häuft, Genitive voran, das Subjekt dafür gern an das Ende stellt. Einen künstlichen Stil, für den ursprünglich regelrecht oder regelähnlich gebaute Satzgefüge nachträglich hergerichtet werden, wie Norbert Jacques aus einem Manuskript Sternheims ersah. „Dies Manuskript aus dem Jahre 1919 trug altväterlich die Artikel vor dem Hauptwort. Aber dann war die Hand des Schöpfers mit roter Tinte darüber hergegangen..." Als

Carl Sternheim

Absicht schwebt Sternheim wohl ein rhythmisches Gefüge besonderer Art mit lebhaften Tonunterschieden und einem Hauptton für jeden Satz vor. Das kommt am schönsten in den frühen Erzählungen und wieder im „Fairfax" (1921) zur Geltung: „Später wurden in Silber und Grün mit Litzen, Schnüren und Tressen die beiden Husar und Ulan" ... „Auf dem Friedhof der Kapelle bauten sie nach gemeinsamem Plan und wählten den bläulichen Stein, die Gläser gedämpft ihrer gegenseitigen milden Neigung für einander gemäß." So in dem ersten, stilistisch reizvolleren Teile der „Ulrike". Oder: wie ungemein reizvoll ist, noch aus anderen Gründen, folgende Stelle aus „Napoleon", der Geschichte eines Kochs! Napoleon und die berühmte Tänzerin, die seine Geliebte geworden, belustigen sich über die offizielle Welt, der Napoleon seine neuen Genüsse verschafft:

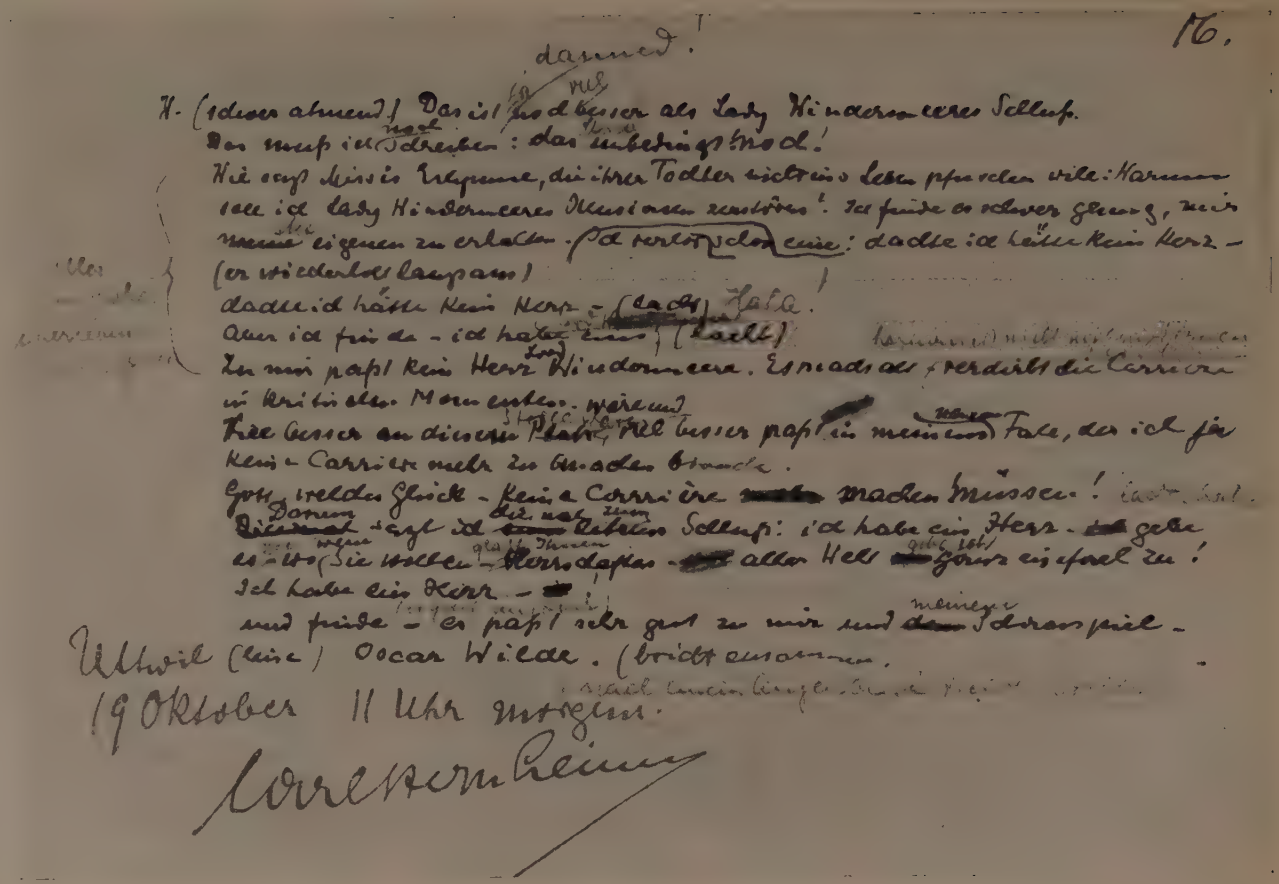
„Doch blieb bei dem mannigfachen Glück, das sie einander gaben, die gassenbübische Art, mit der alle offizielle Welt sie verhöhnten, höchster Genuß. Napoleon besonders war darin unerschöpflich. Größen der Geldwelt, Sterne der Wissenschaft und Kunst stellte er blitzschnell in gedrängter Plastik hin und knickte dann mit witzigem Einfall das Pathos ihrer Geste. Berühmte politische Personen ahmte er nicht nur in Tonfall und Haltung nach, sondern auch, wie in der Betroffenen Art mit riesigem Wortschwall durchsichtige Tatsachen er in ein Chaos verwirrte. Während sie vorgebeugt aus den Kissen ihm zusah, führte er dramatische Scenen auf zwischen den Botschaftern zweier Staaten etwa, in deren Verlauf die beiden, sich über eine unsagbare Nichtigkeit unsagbar albern und aufgeblasen unterhaltend, allmählich an Stelle der verbindlichsten Umgangsformen eine immer steifere Haltung, schroffere Bewegungen setzten, bis sie schließlich wie zwei schmollende Gockel hochmütig auseinanderstelzten."

Manier

Aber später erstarrt der Stil. Pronomina werden unmittelbar nebeneinander gestellt, die Satzteile in der Stellung vertauscht und verschachtelt, die Schlußworte klappern nach, fallen aus dem Takt-, Ton- und Klanggefüge heraus („Man glaubte Preußentum, Christentum und kaum sein Menschtum ihm"). Dazu kommt, daß eine neue Schablone der Worte eintönig wiederkehrt: Der Mann ist „perfekt", die Frau „komplett". Üble Modekitschworte der jungen Lebewelt kehren, zum Widerspruch reizend, immer wieder, nicht in der Unterhaltung von Gecken, sondern in der berichtenden Darstellung des Erzählers. Der lateinische Stil wandelt sich in das betriebsame Unternehmen eines Schriftstellers, der, in der bevorzugten ärgerlichen Sportsprache zu reden, eine neue Sache „startet".

Europa

Am meisten entstellt die Sprache das erzählende Werk, in dem Sternheim alle Kräfte zu einem großen Weltbilde sammeln wollte, den zweibändigen Roman „Europa" (1919). Großes ist gewollt: Sternheim will das Gefüge der heutigen westeuropäischen Menschengemeinschaft bis zu ihrem Zusammenbruche im Weltkriege bloßlegen. Schon die Zusammenfassung des Werkes in vier Bücher, überschrieben „Deutschland", „Frankreich", „Europa" und „Die Welt", zeigt Sternheims Ziel. Und sicherlich spricht aus dem Romane, der wie Edschmids „Achatne Kugeln" die neue, den Männern überlegene Frau — hier heißt sie Europa oder Eura — in den Mittelpunkt rückt, viel Geist; auch wo man anders wertet, wird man gepackt, die Kritik der Vorkriegszeit, die viel gleich groß setzte, da man überreden, nicht überzeugen wollte, ist wahr und echt, und in der Gestalt des Dichters Carl Wundt gibt uns Carl Sternheim ein fesselndes, leider durch maßloses Eigenlob überlichtetes Selbstbildnis — so heißt sein Werk zum Beispiel ein „riesiges, seit Jahrhunderten unvergleichliches Geschenk an Deutsche ohne Unterschied des Standes". Aber die Technik, uns durch Europa alle Gedanken, alles Wissen, alle Theorien und alle Pläne Sternheims bis auf die



damned!

16.

H. (dieses ahnend) Das ist noch besser als Lady Windermeeres Schluß.
Das muß ich schreiben: das unbedingt Modl!
Die erste Szene, die ihren Todfeind nicht ins Leben pfuschen will: Karma
soll in Lady Windermeeres Illusionen zerstören! Ich finde es schwer Genug, mein
meine eigenen zu erhalten. Ich verliere schon eine: daß ich keine Herz –
(er wiederholt langsam)
daß ich hätte kein Herz – (lacht) Falle.
Aber ich finde – ich habe eine (lacht)
Ja mir paßt kein Herz Windermeere. Es macht sich verdirbt die Carriere
in kritischen Momenten. Während
Herz besser an dieser Platz, viel besser paßt in meinen Fall, der ich für
Keine Carriere mehr zu machen brauche.
Gott welches Glück – keine Carrière machen müssen! (lacht laut)
Donner Dieses Mal sagt ich zu Lebewohl Schluß: ich habe ein Herz – gebe
es – wo Sie wollen – Herzdoktor – allen Hell Zorn ein Ende zu!
Ich habe ein Herz –
und finde – es paßt sehr gut zu mir und meinem Schauspiel –
Adieu (eine) Oscar Wilde. (bricht zusammen.
19 Oktober 11 Uhr morgens.

Lore Sternheim

Carl Sternheim

Handschriftprobe von Carl Sternheim.
(Letzte Seite zu „Oscar Wilde".)

Carl Sternheim

ersten Seiten einer „Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie", durch sie auch seine Dichtung deuten, erklären, ausbreiten zu lassen, hier und da nur durch eine Bemerkung Carl Wundts ein wenig aufzulichten oder zu dämpfen —, diese Technik ist doch zu primitiv, so willkommen auch folgende Deutung seiner Kunst dem Leser sein mag:

„Das war, hatte sie Zusammenhänge begriffen, nicht deutsch. War alter Chronisten Einfachheit, guter Wille, was sich zutrug, ohne Zurechtweisung anzuschauen. War schlichtes Ja, ja — Nein, nein, aus dem kein politisches, religiöses oder soziales Werkzeug gemacht werden sollte; Aufrichtigkeit, die nicht persönliche, sondern sachliche Autorität wollte. Keine Aufklärung, die wahre Freiheit vernichtete, doch mit großen Mitteln der Ironie preußische Tradition zerschlug und der Natur heilige Physik aufrichten wollte.

Zum natürlichen Lustgefühl war das Alarm; Aufschrei übergrübelten Hirns und des sich sehnenden Herzens."

Und dann: nur Vernarrtheit in den Trieb kann geile Erotik so wuchern lassen, daß es von dem Manne heißt: Er saugte Vergessenheit an ihren strammen Eutern, von der Frau aber: „Wie sie an ihm fletschte — das war Wurf Gottes ohne Vergleich!" Und endlich: Wie entartet ist der Stil, hier verkünstelt, da — man staunt — mit „Metaphern" überladen! Peinlich die Bevorzugung von Modeworten, peinlich die Fremdwörterwut. Peinlich, wenn die Sehnsucht zweier Liebenden nach Gemeinsamkeit mit den Worten gegeben wird: „Mit allen Trieben wollten sie jetzt ihr Ensemble vollkommen." Es ist geschmacklos, das Modewort Mentalität immer wieder zu gebrauchen, statt Gipfel „Comble" zu sagen, „geistige Konkupiszenz" zu schreiben, einen Satz zu bilden wie „... eines großen Volkes Mentalität schwankte nicht nur, sondern kulbutierte in so kurzer Frist." Nach 50 Jahren versteht das kein Mensch! Habe ich auch eine Neigung für das romanische Wort, als deutscher Dichter muß ich mich zum Denken in deutscher Sprache erziehen; sonst verurteile ich mein Werk zu schnellem Tode. Schade! Es steckt in dem Buche mit seiner Sehnsucht aus Europa hinaus so viel echte Empfindung. Flucht nur bleibt, Europa ist tot! Adirah und Sorokarte, zwei Südseenamen, zwei Namen aus Niederländisch-Indien, sind das letzte Wort.

Fairfax

Aber mit der nächsten, stilistisch wieder mehr gewinnenden Erzählung „Fairfax" setzt Sternheim die Abrechnung fort, übersteigert er das kritische Bild zu einer Groteske. Jimmy Fairfax, ein amerikanischer Milliardär, durch den Friedensschluß um die notwendigen „Sensationen" gebracht, „von wahren Gähnkrämpfen erschüttert", geht nach Europa, um seiner Tatkraft ein neues Ziel zu suchen. Die Siegerstaaten und die Neutralen enttäuschen ihn, aber der Deutschen „unmäßige Konsumfähigkeit" erweckt in seinem Kaufmannshirn einen Plan, der Deutschlands Rettung, wäre er ausgeführt worden, bedeutet hätte. Aber da kommt seiner Tochter Daisy Vergangenheit, ihre Liebschaft mit einem Sioux-Häuptling, ans Licht; ihr Verlobter, der Erbgraf Schleyn-Weyn-Reitzenstein, löst das Verlöbnis, Fairfax wirft die aufgekauften Markmilliarden mit einem Vorteil von 13 Punkten auf den Markt, und Deutschland und Europa stürzen in den Abgrund, während Fairfax mit Sowjet-Rußland ein Plan aufdämmert, „vor dessen grausiger Gewalt er selbst erschrak". Man darf nicht verlangen, daß der Deutsche den Deutschen mehr schone als die anderen — der Dichter, Stimme des Gewissens, soll es nicht! — aber *diesen* Pranger hat die Schieberwelt, nicht aber das ganze deutsche Volk verdient; ihn zu errichten hätte nur der ein Recht, der das lebt, was er lehrt. Findet er, wie das „geschmackvolle" Motto sagt, „Europa zum Kotzen", nun, dann muß er gehen und etwas Europäisches

Lithographie von **Frans Masereel** zu **Carl Sternheim**, Fairfax
(XVII. Druck der Galerie Alfred Flechtheim G. m. b. H., Berlin)

Widersprüche zwischen Lehre und Werk

nicht mehr tun: schreiben, mit Galle schreiben. Sternheim aber wühlte ein Jahr später mit „Libussa, des Kaisers Leibroß" (1922) in Klatsch und Tratsch. —

Wahrhaftig, unerbittlich, unbestechlich, von harter Tatsächlichkeit ist der Dichter, der Sternheim vorschwebt, der er zu sein glaubt, wenn er „mit tiefangelegter dostojewskischer Psychologie sich des raffiniert Unheldischen Anschein gab". Als ihn ein „Vertreter der Jüngeren" „den am wenigsten dichterischen Dichter unserer Zeit" nannte, da griff Sternheim diesen Namen als den Ehrennamen auf, der am besten seiner Schriften Wesen finge. Aber das Bild dieses Dichters beginnt für den Kenner des ganzen Werkes zu schillern. Durfte der Verfasser des „Bürger Schippel" noch eine „Marquise von Arcis" schreiben? Darf der Spötter über alles Schematische, der Hasser der Metapher auf S. 6 seiner „Prosa" überschriebenen Aufsätze den berühmten Dichter lächerlich machen, in dessen neuestem Liede „wieder nur die Nachtigall im blassen Glanz der Mondnacht flügge war", und auf S. 19 dann selbst den Satz prägen, „wie Jugend dann in Sommernächten bei Nachtigallenschlag liebt". Darf er — ein Beispiel für viele aus „Europa" — den Mann „in rosenroter Wolke an ihren Mund fliegen", „auf Strickleitern zum Himmel steigen und an goldener Lenzwolke sich aufhängen" lassen? Darf er dem (früher wiedergegebenen) verzeichneten Bilde des alten Goethe, den „stramme Bürgerin pflegt" — in Wirklichkeit war sie 16 Jahre früher Goethe im Tode vorausgegangen —, ein unwahres Bild des alten Tolstoi entgegensetzen? „Der Greis Tolstoi aber lief von Weib, Kindern und Vermögen in die Winternacht fort, als blutiger Kriege aufschreibendes Gewissen er schon gewesen war. Doch sah er den allerblutigsten kommen, und des neuen Leidens Last für des alten Atlas Schultern als unerträglich ahnend, brach sein zu schwer geprüftes Herz." Wie? Welche Legende erzählt der Legendenhasser? Was hat der Gedankentraum des Friedensfreundes mit dieser Flucht Tolstois vor sich selbst zu tun, den das Gewissen hinaustrieb, weil er nicht hatte leben können, was er gelehrt, der wenigstens in den Todestagen den Mut zu sich selbst beweisen wollte? Wie überhaupt? Was hat Sternheim mit diesem selbstlosen Opferer innerlich gemein? Was hätte der Verfasser der Kreutzersonate etwa zu Sternheims brünstigen Schwelgereien gesagt, was der Politiker zu seiner Lehre vom Juste Milieu, worunter Sternheim 1920 alles „vom linken Flügel der Konservativen bis zum rechten Flügel der Kommunisten" begriff, „so daß nur altes feudales Blaublut und die ‚Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands' draußenstanden"? Oder: Wie kann ich in Wesentlichem verschieden werten, etwa in „Berlin oder Juste milieu" deutscher Regelnüchternheit in der Liebe auch nach dem Kriege das Liebeswunder gegenüberstellen, das auch heute noch jedes kleine französische Mädchen im Bois erlebe, und im „Fairfax" dann durch Daisy das Gegenteil in Paris feststellen lassen? Oder hier sagen, daß der Geist seiner Bücher durch ein ganzes Volk lebendig sei, dort über dies Volk und ganz Europa den Stab brechen? Überhaupt: darf, wer die Freiheit der Beziehungsinhalte lehrt, werten? Was dabei herauskommt, beweist etwa die Erzählung „Posinsky". Ist Posinsky das Schreckbild des schlemmenden Kriegshamsterers, wie kann ich dies „gewaltige und sichere Stück Vieh" zum Schallrohr meines Metapherhasses machen, zum Rächer an den Mördern triebhafter Ursprünglichkeit, der über die Entseelung der Menschheit durch Platons Eidos Betrachtungen anstellt? Wie hängt die ganze Lehre von der Freiheit der Beziehungsinhalte in der Luft! Es ist sehr wohl möglich, daß eine spätere Zeit sie Sternheims Absichten entgegen entlarvt als die Ideologie einer ausschweifenden „verhurten" Welt, die „Genuß" will,

aber kein „Schicksal". Und wie schwach ist der Grund der Sprachkritik Sternheims, der die Herkunft des Wortes aus Bild und Gleichnis zum wenigsten nicht genügend berücksichtigt! Alles in allem: so widerspruchslos und gegen jeden Einwand gewappnet ist Sternheims Welt und ihr Schöpfer nicht. Wirklichkeitssinn und Wahrheitsliebe in allen Ehren: — Wahrheitsliebe allein, um den Preis jeder anderen menschlichen Triebkraft, ist ein Mantel für Ichbesessenheit. Sternheim glaubt ein europäischer Weltdichter zu sein; er ist, fürchte ich, nur der begabteste und klügste der vielen selbstbesessenen Variantenspieler von heute, die ihre Lieblingsgedanken immer wieder abwandeln, einer, der sich liebt, doch nicht die Welt oder gar den Menschen; ein Kritiker, der als Enthüller einer Welt, die am Besitz klebt und doch immer von Liebe redet, seine unbestreitbaren Verdienste hat; ein Dramatiker und Erzähler, der Sinn und Witterung hat für alles, was in der Kunst Takt und Kräftespiel, nicht aber Klangspiel ist; dessen Darstellungsweise, an Stelle des „Klischees" „eine abgezogene, auf Elemente gezogene Natur" zu geben, viele Schaffende angeregt, von dessen Darstellungsweise eine neue Jugend viel gelernt hat.

Carl Sternheim

Frans Masereel
Holzschnitt

Zu **Carl Sternheim**
Chronik
von des 20. Jahrhunderts Beginn.
Drei Masken-Verlag
in München.

2. Georg Kaiser

„— ich habe den neuen Menschen gesehen — in dieser Nacht ist er geboren!"
„Die Bürger von Calais". Dritter Akt.

„Das Drama schreiben ist: einen Gedanken zu Ende denken ...
Wer die Vielheit ungedachter Ideen begriff, hat kaum Zeit zur Liebe ...
Das Drama ist ein Durchgang ...
Georg Kaiser über sein Schaffen.

Den Durchschnittseindruck, den Dichter von heute machen: — sie umkreisen in allen Werken eine Lieblingswelt, wandeln einen oder wenige ihnen teure Gedanken ab, sind also mehr oder weniger umfangreiche, unschwer durchschaubare,

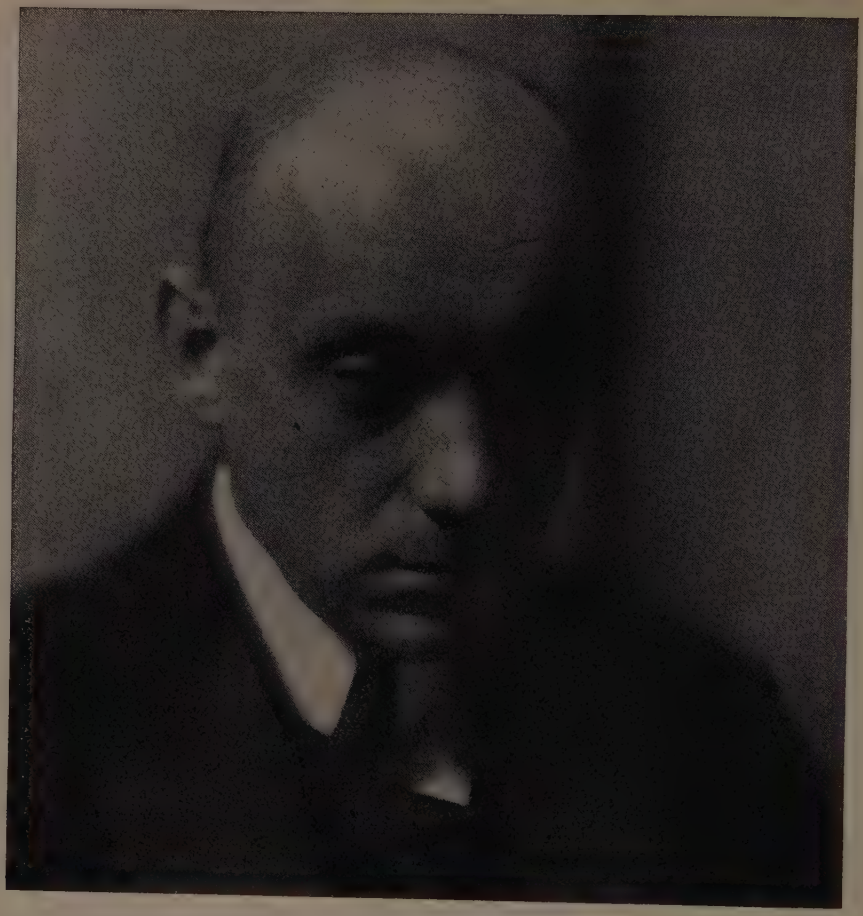
Vieldeutigkeit von Leben und Werk

Georg Kaiser leicht auf eine Formel zu bringende Variantenspieler — diesen Durchschnittseindruck hat man von Georg Kaisers dramatischem Werke nicht. Es ist rätselhaft vielseitig und vieldeutig; seine äußere Welt wechselt ebenso bunt wie seine innere, das Gleichnis ebenso wie sein Sinn. Angeborene Freude am bunten Bilde führt Schaufrohe in griechische Götterzeiten und ein assyrisches Heerlager, von griechischem Markte und Mahle über dunkles und helles Mittelalter, Welt der Legende und der Geschichte, hinein in die Jahrhunderte der neuen Zeit, in die quälende oder heitere Welt von heute und morgen, in Schule, Bank, Gefängnis, Sportpalast, Ballhaus, Schornsteinwald und Fabrik von morgen, auf die Lustjacht des Milliardärs und in den Arbeitsraum, in die Betonhalle, den Welt-Mittelpunkt der militaristischen Zukunftsindustrie, deren von Blau- und Gelbfiguren bedientes geheimnisvolles Drähtesystem unheimlicher ist als alle Phantastik der Vergangenheit, hinein endlich in die von voller Sonne mit überweißem Lichte übergossene Ebene, in dem die Zukunftsmenschheit „wie in einem verschmelzenden Nebel steht". Angeborener freudvoller Zwang aber zur Enträtselung des geistigen *Sinnes* dieses bunten Getriebes mag mit kunstvollen Wettstreiten um Sinn und Sein die entzücken, die jede geistige Bewegung rein als solche freut, kann aber mit ihren ganz verschiedenen Lösungen die irre machen und quälen, die sehnsüchtig nach einem letzten neuen Grunde verlangen. In diesen Dramen scheinen nacheinander alle Lösungsversuche zur Erörterung gestellt; jeden Ausweg, den die leidende Menschheit von heute sah, ging Georg Kaiser in einem dieser Dramen bis zu Ende, um auf ihn als Heilsweg zu zeigen, vor ihm als Irrweg zu warnen — wer weiß es? Wo steht er, der Dichter? Was glaubt er? War er ein Spötter, ist er nun nur ein Ernsthafter? War er ein Verneiner, ist er nun nur ein Bejaher? *Was* bejaht er? Weist er auf Christus oder auf Buddha, ein Ruhen oder ein Tun, das Werk oder das Leben? Die Gesamtheit der Werke läßt wenig sichere Schlüsse auf ihren Schöpfer zu. Denn Dramatiker durch und durch, nicht Lyriker, wie alle um ihn, nicht Bekenner, sondern durchaus sachlich gegenständlicher Gestalter des äußeren und inneren Lebens, das als geistiger Kampf aufgefaßt wird, als Spiel und Widerspiel eines fruchtbaren Gedankens und seiner Umkehrung, erläutert sich Georg Kaiser, dessen Schaffen um den *Geist*, nicht um die *Seele* kreist, nie durch eine Figur, die Sprachrohr des Dichters ist und nichts weiter. Weil sein Wesen das dramatische Zwiegespräch, nicht das lyrische Selbstgespräch ist, weiß man nie genau, was Gestaltung und was Bekenntnis ist, woher Kaiser kommt, wohin er geht. Denn auch die nur durch die Sprache zu erhellende zeitliche Reihenfolge der Werke ist unsicher. Ein eben erschienenes, aber vielleicht spät veröffentlichtes Drama beweist gar nichts für die augenblickliche Einstellung seines Schöpfers, ist vielleicht ein früheres. Ob etwa Georg Kaiser 1923 mit den Schlußworten seines Sand-Mussetdramas „Die Flucht nach Venedig", mit dem Satze „Das Wort tötet das Leben" seine letzte Wahrheit aussprechen will oder eine vorletzte oder gar frühere, wer weiß es? Und als dieser Dichter einmal zum Sprechen gedrängt wurde, als er während des Prozesses, der ihn wegen Unterschlagung ins Gefängnis führte, 1920 zum Bekenner wurde, verwirrte er aufs neue. Vor einem bürgerlichen Gerichte stand ein Unbürgerlicher, der mit jedem Wort auf seine dichterische Sendung hinwies, über ihre Art aber außer einigen Vergleichen mit Dichtern der Vergangenheit nichts aussagte; ein Angeklagter, der sich mit der Berufung auf diese dichterische Sendung als Ausnahmemensch, als ein in jedem Sinne Außer-ordentlicher außerhalb jeder gemeinen Ordnung und jeden gemeinen Rechts fühlte;

ein Bekenner, der mit nachträglicher dichterischer Deutung sein ganzes Leben im Lichte dieser Sendung sah. Als Kind schon überempfindlich, mit der Krankheit eines Heiligen geschlagen, gezeichnet so von Jugend an und mit Erleben, freundlichem und bitterem, gesegnet. Auf Lehrlingsjahre im ungeliebten Berufe im heimischen Magdeburg — Georg Kaiser ist dort 1878 als Sohn eines Kaufmanns geboren — folgen drei Jahre in Buenos Aires, die ihn mit Sehnsucht nach Deutschland erfüllen, innerlich zum Deutschen machen. Ein monatelanger Überlandritt, dem sein argentinischer Begleiter, ein Offizier, erliegt, wirft ihn auf ein Krankenlager von acht Jahren. Über Spanien und Italien nach Deutschland zurückgekehrt, lebt er in der Heimat malariakrank ein energieloses stumpfes Stubenleben, aus dem ihn langsam zögernde Gesundung und der Wille zur Kunst befreit. Mit 25 Jahren schreibt er sein erstes Drama, über 30 ist er alt, ehe seine erste Dichtung gedruckt wird, bald 35, ehe sein erstes Drama auf die Bühne kommt. Er muß von Vorschüssen und Darlehen leben; aber noch ein Jahr, noch dies rätselhaft fruchtbare Jahr 1919, und er ist — Bühne und Film des In- und Auslandes beginnen ihn zu umwerben — mit seiner Familie aus aller Bedrängnis heraus; nur ruhig arbeiten muß er können. Blind gegen jede Wirklichkeit, unfähig zu glauben, daß andere das nicht bloß für ein bürgerliches Vergehen, sondern für einen menschlichen Vertrauensbruch halten könnten, verkauft er, sicherlich in der Absicht, den Schaden bald wieder zu ersetzen, anvertrautes Gut, nimmt erschüttert das Opfer der Frau an, die in bitterster Not nach fremdem Eigentum greift, alles dem Werke zuliebe, diesem Werke, das alles fordern kann — „Ich muß meine Kinder schlachten können, wenn ich an mich glaube" — und versteht nicht, daß man ihn vor Gericht zieht, ihn, den Schöpfer — „Wer viel geleistet hat, ist schon dadurch straffrei" —, den Gott, den „namenlos Großen", dessen Brüder im Leid Georg Büchner und Heinrich von Kleist seien, den Dichter, der „die deutsche Sprache in eine so neue Möglichkeit gelenkt habe wie lutherische Bibelübersetzungen". Ein Angeklagter, der zum Kläger wird, seine Verhaftung für ein nationales Unglück erklärt, Dramatiker auch vor dem Gerichtshofe und Dialektiker, der seinen Fall zum „exorbitanten" Fall, zu dem Fall der Dichter macht; im Bewußtsein ein Überzeitgemäßer, der doch das Zeitgemäßeste, den Stoff, den Luxus braucht, sei's auch nur „als Negation der Realität". Welch ein verwirrtes Opfer einer verwirrten Zeit! Da lockt einer in Dramen zur Einfachheit ins Grüne, muß aber, um diese Dramen schreiben zu können, „in Vornehmheit leben", muß Erster Klasse fahren und in Berlin im Esplanadehotel wohnen können; da lebt einer monatelang mit Frau und Kind bei trockenem Brot, ohne reiche Gäste, die er bewirtet, davon etwas ahnen zu lassen. Da stand vor dem Gerichte ein Mensch wie Spruch und Widerspruch, jetzt emporgereckt, jetzt gesunken, jetzt auf der Lippe das flehende Wort: „Tut dem Geist nicht zu weh, denn Geist ist schon eine unheilbare Wunde", und „Zerbrecht mich nicht", jetzt auf derselben Lippe ein Wort, das dies Schicksal des Gefängnisses als eine seltene ihm widerfahrene Gnade segnet: „Ich bedaure meine schriftstellerischen Kollegen schon heute, ihnen durch das Erleben des Gefängnisses soweit vorausgekommen zu sein." Wahrlich: das Rätsel des Dramatikers Kaiser ward durch den „Fall Kaiser" nicht leichter lösbar.

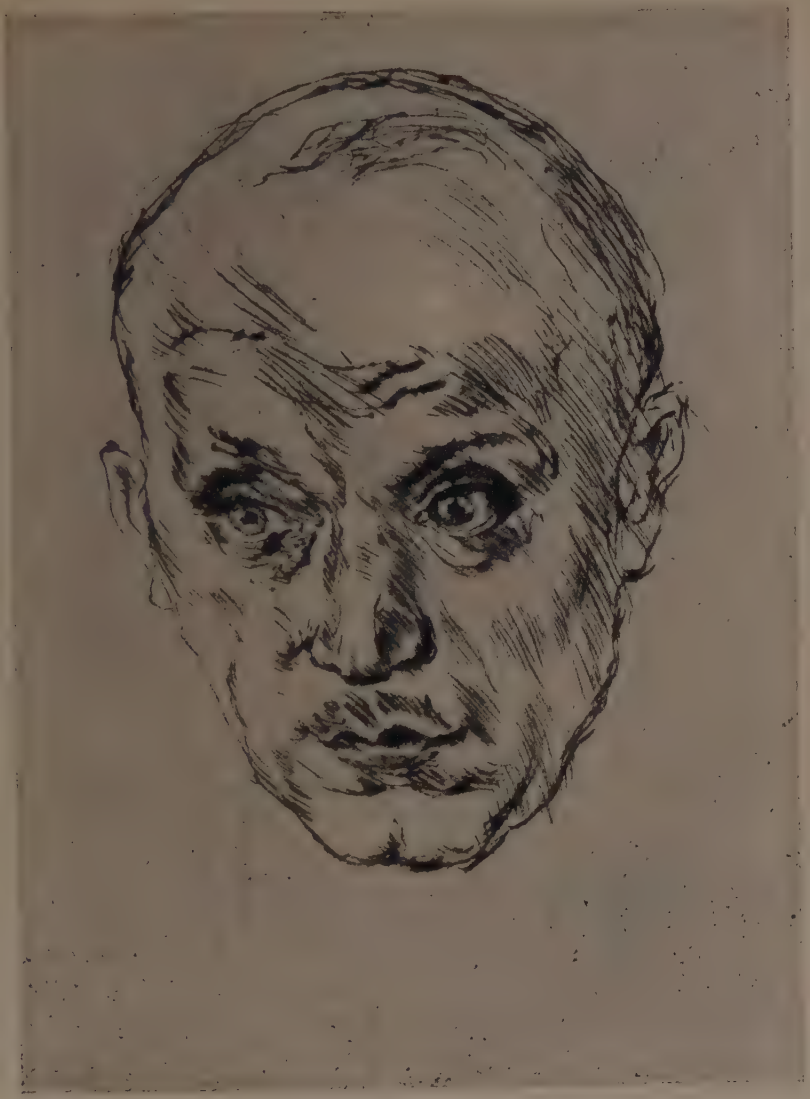
Vision und Figur

Mit einem 1918 im „Jungen Deutschland", in den „Blättern des Deutschen Theaters" veröffentlichten Aufsatz „Vision und Figur" hat Georg Kaiser selbst das Rätsel seines vielköpfigen verwirrenden dramatischen Werkes zu lösen



Georg Kaiser

Nach einer Photographie des Atelier **Rieß** in Berlin.



Georg Kaiser

Radierung von L. Michelson.

Aus: Weltliteratur der Gegenwart, Bd. Deutschland II.

Verlag Franz Schneider, Berlin.

gesucht. Im Gegensatz zu dem Spieler, der „vielfaches beschwatzt", da er großem Gesetz nicht untersteht, das ihn auffordert, redet der Dichter in tausendmaltausend Worten immer nur von Einem, der Einen Vision:

„Nur von diesem Gegenstand kann er noch reden — will nur noch zu diesem überreden. Ganz und ohne Lücke ist sein Erfülltsein: jede Silbe färbt sich an ihm — Spruch und Pause hämmern und ruhen in Takt von ihm. Gleich bleibt Werk von Werk zu Werk. Aufstand in Frühe ist wie Kraft am Mittag — wie Abendüberschwang gestoßen aus einer Bewegtheit. Die ist Gesetz von Geburt, das sich enthüllt mit ungeheurem Zwang durch die Laufbahn: ein Antrieb mit Skorpion — und doch vom Dichter bejaht.

Das einzig Eine zu wiederholen, ist ihm bestimmt. Irrte er einmal von seinem Thema — das These ist — ab, fördert er den Irrtum, der bei der Menge ist — und mischt ihn tiefer. Vorbild geschmälert zu Abbild — Rat zu Verrat — Sammlung zu Verwirrung.

Zu Einseitigkeit beruft die Vision. (Nur so bezeugt sie ihre Bedeutung.) Es gibt kein Nebenher — die Kugel rollt um sich und verbindet Anfang und Ende ohne Anfang und Ende. Alles ist die Vision — weil sie Eins ist. Das Eine, das an sich Himmel und Erde und den himmlisch irdischen Menschen schließt.

Vielgestaltig sind die Figuren, die Träger der Vision sind — von den heißen Fingern des Dichters beladen mit der großen Fracht seiner Mitteilung. Sie würde zehn und hundert erdrücken — so müssen Scharen hinausgehen und Teile des Ganzen tragen, soviel ihre Schultern tragen. Aus allen Zonen holt sie der Anruf — kein Zeitalter, das nicht einen wichtigen und würdigen Boten lieferte. Immer bunter flirrt die Gestaltung der Vision — es wird schwer in Übersicht aus der Vielheit der Teile das Ganze zu erkennen.

Der herbeilaufende Beschauer starrt aufs Gewühl. Er sieht nur Gewühl. Er widerspricht: wo steckt die Einheit, die ich hier mit einem Blinzeln überschauen sollte? Zersprengen diese Gestalten nicht den Kreis, in dem sie stehen — mit suchender Wucht nach außen? Was drängt sich hier alles im Ring, um den ich laufe — und stutze bei jeder neuen Figur im Nebeneinander von Buntheit? Was für Stimmen? Baut einer wieder am Turm zu Babel? Oder entliefen sie dem Turmbau und scharten sich hier? Meine Augen tränen — und die Ohren dröhnen! — Kein Tadel für den Beschauer, der heranläuft. Was wußte er vom Gesetz, das die vielen Figuren, die ihn erschrecken, zueinander stellt. Kann er von heute auf morgen die Stücke so ordnen, wie sie seiner Erkenntnis nützen? Mit seinen verwirrten Händen?

Vielgestaltig gestaltet der Dichter eins: die Vision, die von Anfang ist. So stößt sie mit seinem Blut, das sie stößt: unnachgiebig und hitzig. Der Druck ist gewaltig gegen das Gefäß, das sie einschließt. Im Gegendruck wird die Gefahr der Sprengung bezwungen —: daß nicht formlos ausfließt, was nur in Formung mitgeteilt wird! — daß nicht der Schrei sich über die Rede erhebt!

Gefährlich versucht die Vision: — Leidenschaft stachelt sie — die erstickt die Stimme, die reden soll, um gehört zu sein. Furchtbar schwingt dieser Kampf zwischen Schrei und Stimme. Im Schrei will es sich aus dem Munde reißen — Aufschrei aus Entsetzen und Zorn! — zur Stimme muß er herabsinken, um wirkend zu werden. Kühle Rede rollt leidenschaftlicher Bewegtheit entgegen — das Heißblütige muß in Form starr werden! — und härter und kälter die Sprache, je flutendüberflutender Empfindung bedrängt.

Von welcher Art ist die Vision?
Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen."

Weg der Entwicklung

So bekennt der Vierzigjährige, der um den neuen Menschen ringt. Die Anfänge zeigen mehr die Unzulänglichkeit des alten. Daher überwiegt auch in der Frühzeit das Lustspiel, das nach Georg Kaisers eigener Begriffsbestimmung das Verharren des Menschen auf bequemer Erde belächelt, später die Tragödie, die „den Aufstieg des Menschen im Bezirke des Vollkommenen bestimmt". — Georg

Kaiser schafft im Anfang mehr Dramen, die die Seele des alten Menschen bloßlegen, später mehr solche, die von den Aufgaben des neuen Menschen künden. Es ist naturgemäß, daß er anfangs gern für seine „Psychologie" überkommene Stoffe gestaltet, später für seine „Ethik" auch die Figuren unmittelbarer der Welt seiner Vision entlehnt. Später dringt denn auch die Welt durch, die ihn schon über den grauen Dienst bei der deutsch-überseeischen Elektrizitätsgesellschaft in Argentinien nachts hinweggetröstet hatte: die Welt Schopenhauers, Dostojewskis, Nietzsches, zu denen sich als letzte Offenbarung die Welt Hölderlins und Platos zugesellt. Den Anfang jedenfalls überstrahlen andere Sterne; man schließt eher auf Wedekind, Sternheim, Shaw, die eine hier und da noch schwach leuchtende Liebe zur psychologisierenden Neuromantik Hofmannsthals — der „König Hahnrei" ist davon Zeuge — verdrängt haben.

Dramatische Anfänge

Nur Freunde und Bekannte Georg Kaisers wissen Näheres von frühen ungedruckten Werken: von der „Falle", von dem „Herrn der Erde", von einem 1915 in Düsseldorf aufgeführten „gewinnenden" Spiel „Großbürger Möller", der ersten Fassung des märchenhaften Kleinstadtspiels von „David und Goliath", von einem Schülerdrama „Der Fall des Schülers Vegesack" (oder Vehgesack?), „einer (nach Julius Babs Urteil) im einzelnen komischen, im ganzen ermüdenden und wenig erquicklichen fünfaktigen Karikatur: ein hoffnungsvoller Sekundaner wird zwischen eine in jedem Sinne impotente Lehrerschaft und deren höchst empfängliches Damenkorps gestellt". Die ersten Werke reden einer triebvollen jungen Natur gegenüber einer körperlich und seelisch verkrüppelten Kultur das Wort. Als eine „Tragikomödie von Krankheit und Verlangen" bezeichnet Georg Kaiser selbst sein erstes veröffentlichtes Werk, die 1905 in Magdeburg geschriebene Tragikomödie „Rektor Kleist". Gesunder Jugend, die ein derbtüchtiger Go- Rektor Kleist
liath von Turnlehrer, ein Vater von Zwillingsknaben, betreut, steht ein kinderloser alternder Rektor mit Höcker und Hämorrhoiden gegenüber, ein Krüppel an Körper und Seele, der Gesundheit, Kraft, Gewissenhaftigkeit, Wahrheitsliebe und Pflichttreue nur mimt, ein von seinem „Gesäßgetriebe" Vergifteter und Zerfressener, der einen jungen pathologischen Idealisten — die sehr schwache Stelle des Werkes! — in den Tod hetzt, nur um eine kindische Tat seines lächerlichen Jähzorns zu vertuschen, der dann aber mit gefährlicher Vernünftelei die Schuldfrage verwirrt. Man hat an Wedekinds „Frühlings Erwachen" erinnert; im Sinne der Verwandtschaft mit Recht, im Sinne der Abhängigkeit mit Unrecht. Denn die künstlerische Blickrichtung ist verschieden: Kaiser zerlegt sachlich kühl den Krüppelmenschen, Wedekind umfaßt liebend die Jugend. Kaiser ist viel überlegener, viel weniger beteiligt; bei ihm ist schon hier die Handlung mehr durch dialektische Erörterung begründet und erläutert: schon hier äußert sich, wenn auch an einem unwürdigen Gegenstande, der Jünger Platos.

Noch offenbarer wird der Unterschied an der Reihe der nach der rätselhaften Natur des Liebestriebes fragenden Dramen, die die nächsten Jahre bringen. Denn mit der „Jüdischen Witwe", „König Hahnrei", „Europa" begibt er sich auf Wedekinds eigenstes Gebiet. Judith, Tristan, Isolde, Zeus, der Räuber der Europa: sie wären bei Wedekind Sprachrohre seiner Sittenlehre geworden. In diesen frühen Dramen Georg Kaisers reden die nicht, die leben, leben nur die, die nicht reden, reden nur, die nicht leben. „Bei Wedekind", so stellt schon Bernhard Diebold fest, „sind die Starken die Hauptsprecher, bei Kaiser die Schwächlinge. Seine Fleischhelden sprechen wenig — ihr Trieb handelt überzeugender." Nur Trieb ist Judith, die Heldin des Bühnenspiels in fünf Akten

Georg Kaiser „Die jüdische Witwe". Als Zwölfjährige versprochen, flieht sie den Mann, sucht ihn dann, da ihr greiser Gatte, ein impotenter Schwätzer, sie nicht zur Frau gemacht, sucht ihn vergebens in Bethulien, vergebens im assyrischen Heerlager: denn der, den sie mag, der schöne König Nebukadnezar, nimmt vor ihr mit samt seinem Heere Reißaus, als sie ihm zuliebe dem ungeschlachten abergläubischen Bramarbas Holofernes das Haupt abgeschlagen. Das gerettete Volk aber bestimmt das lüsterne, sich wie einst vor der Hochzeit mit allen Kräften, aber fast stumm sich sperrende Weibchen zur heiligen Tempeljungfrau, die gewürdigt wird, auf die Dauer eines Fußfalls mit dem Hohenpriester das Allerheiligste zu betreten; und so hätte sich ihre Sehnsucht nie erfüllt, nähme nicht der schöne stramme Hohepriester im Allerheiligsten sich ihrer Sehnsucht an. Das Ganze ein frecher, nur durch eine überlegene beschwingte Behandlung erträglicher, zu breit erzählter Literaten-Witz, der den Glauben an die alte Heldengeschichte und ihre tiefsinnigen Dramatiker samt dem Grübler Hebbel erschüttern will; ein frecher Witz, für den das Motto aus Nietzsche „Oh, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln!" zu beschwert erscheint. Und wie im ersten Drama in der Dialogführung der Platoniker, so regt sich hier in der Szenenführung der kunstvollste Baumeister ganz regelmäßig gefügter Gebilde, der hier drei zu breit geratene Mittelakte zwischen zwei ganz gleich gebaute, bis auf Szene, Handlung, ja Wortwahl sich entsprechende Akte stellt.

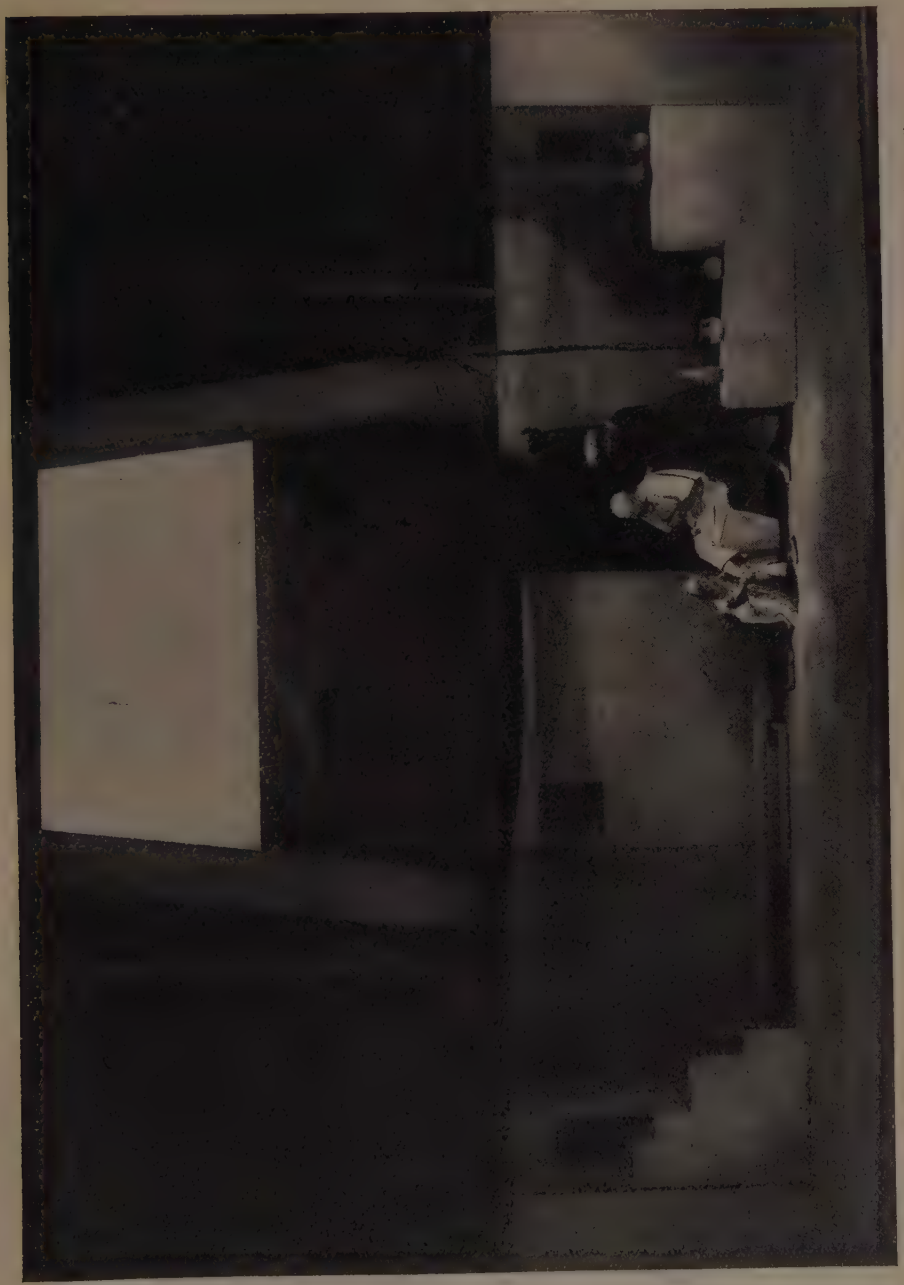
Die jüdische Witwe

König Hahnrei

Wie „Die Jüdische Witwe" ist wohl auch „König Hahnrei" (1913) gedacht als groteskes Spiel; er entgleitet seinem Schöpfer aber fast zur Tragödie. Noch mehr als in der „Judith" huschen hier die Jungen, die Lebenden und Liebenden, Tristan und Isolde, als fast stumme, aber aufwühlende und aufreizende, immer gegenwärtige Schatten durch das Spiel, das Bewegung, Handlung, Sprache nur durch den alten König Marke bekommt, nichts ist als ein einziger selbstquälerischer Monolog König Hahnreis. Drei Akte lang windet sich vor unseren Augen ein stöhnender Greis, lustverzehrt, aber unfähig, seine Gier zu löschen, ein Gehöhnter und Gehörnter, der um sein Elend und seine Schande weiß, aber immer sich selbst betrügt, sich betrügen will und muß, weil er nicht anders leben kann; ein um die Wirrnisse seines schmachtenden Körpers und seiner schmachtenden Seele Wissender, vertraut mit allen Rätseln und Lösungen Freudscher Psychoanalyse, ein armes Opfer, dem es nach dem Tode Tristans und Isoldes nicht leichter wird. Georg Kaiser gab mit dem Drama ein Werk, das in der Zersetzung der alten Liebesgeschichte an Shaw, in der zerfasernden Nervenkunst an Hofmannsthal erinnert; ein Werk, das mit der psychologischen Charakterschilderung den Verstand beschäftigt, aber unbefreit entläßt.

Europa

Befreiter entläßt — mehr durch das, was der Szenenbildner, als was der Sprachschöpfer oder gar der Denker gab — das fünfaktige Tanzspiel „Europa", das im Jahre seines Erscheinens — 1915 — wie ein Zeitspiegel, „ein Sinnspiel auf das Kriegsganze" wirkte. Es zeigt anfangs in mythisch-griechischem Gewande das schöngeistige Gebaren eines triebverlassenen, überfeinerten, verweichlichten und verweiblichten Geschlechts, das arkadisch unsinnlich die Angebetete, Europa, in Weiberröcken tanzend umwirbt und nur den leichtesten Tänzer ehrt, am Ende den Einbruch einer rauhen triebklaren waffenstarrenden Kriegerkaste, Saat des Kadmos, die zu rauben droht, wer nicht willig folgt. Aber ehe Gewalt wirkt, gibt das Zeichen zur allgemeinen Wandlung die, die immer anders war als ihre Verehrerschar sie verherrlichte, nie leibloses Wesen, sondern ganz triebsicheres Weib: Europa, die Zeus, den falsch berichteten, als stoffunbeschwerten göttlichen



Bühnenbild aus **Georg Kaiser**, „Die jüdische Witwe" (Meiningen). Nach einer Aufnahme von Zander & Labisch in Berlin.

Übertänzer verlacht hatte, von Zeus, dem prächtigen Stiere aber, dem gewaltigen scheckigen Ungetüme sich hatte entführen lassen.

Naturtrieb-Komödien

Zwischen „König Hahnrei" und „Europa" sind „Die Bürger von Calais" erschienen, die den tanzenden Spieler und lächelnden Verneiner als ernsten Bejaher und Verkünder eines neuen Zielwillens zeigten. Dort sinnliche Gebundenheit des Menschen an den Naturtrieb, in der Komödie gespiegelt, hier sittliche Befreiung des Menschen durch Opferwille und Schöpfertat, im tragischen Weihespiele verherrlicht. Aus beiden Blickrichtungen entstehen in den nächsten Jahren grundverschiedene Werke. Das Tanzspiel „Europa" ist noch kein Ausklang, noch nicht Kaisers Abschied an die Triebwelt des Fleisches — dazu ist er viel zu sehr Psychoanalytiker — noch nicht sein letztes Komödienwort. Er „belächelt" weiter „das Verhalten des Menschen auf bequemer Erde". Dabei erfreut sich sein unermüdlicher Spieltrieb gelegentlich an allem Bunten, Leichten, Luftigen, Neckischen und Närrischen der Bühne, geht auch am Schwankhaften nicht vorüber. Nicht alles kommt dabei aus erster Hand. So durchsetzt die der Frühzeit angehörige oder angeblich aus Verdruß über Zensurverbote tieferer Werke geschriebene schwankartige Komödie „Die Sorina" (ihr ursprünglicher Titel hieß „Der Bethlemitische Kindermord") Gogols Revisorwelt mit Kaiserscher Brunstwelt. So ist die wohl auch sehr früh entstandene fünfaktige Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts „Die Versuchung" (1917; der ursprüngliche Titel hieß „Die Mutter Gottes") eine späte Nachfrucht Ibsenscher Dramatik, die ein paar grausame Späße aus Wedekinds tragikomischer Hölle fremd würzen. So zeigt das Lustspiel „Der Zentaur" (1916) den starken Eindruck, den Sternheims Komödienkunst auf Georg Kaiser gemacht hat. Der Titel — eine spätere Ausgabe ändert ihn nach der Hauptfigur in „Konstantin Strobel" um — könnte ebenso von Sternheim sein wie der Vorwurf. Ein bürgerlicher Mustermensch, Spießer und Schulfuchs, Gymnasiallehrer von Beruf, gerät durch seine Verlobung außer Rand und Band. Denn wenn ein Jahr nach der Verheiratung seine zukünftige Frau kein Kindlein wiegt, gehen seine Schwiegereltern und seine Frau der Zinsen des großmütterlichen Erbes verlustig — so will's das Vermächtnis. Darf nun er, Konstantin Strobel, der Gewissenhafte, heiraten, er, der das Vaterwerden noch nicht versucht hat? Muß er's nicht versuchen? Und er versucht's an einem untauglichen Objekte, einem wüsten Weibsstücke, das schon ein Kind trägt, kommt in den Ruf, ein Zentaur, ein Wüstling zu sein, verliert Mutter, Braut und Amt und wäre wohl tragikomisch verlumpt, sorgte nicht ein nun ganz unsternheimischer, schwankhafter Komödienschluß für einen guten Ausgang, der dem Zentauren in dem einen Falle — es gibt zu dem Lustspiel zwei Schlüsse — wieder die frühere Braut, im anderen eine Millionendame verschafft. In späteren Dramen, die um die Liebe zwischen Mann und Frau kreisen, wird Kaiser ernster. In der großen Welt des alten Frankreich, in dem Paris von 1763 und 1815, in das „Der Brand im Opernhaus" (1919) und „Das Frauenopfer" (1920) führen, gibt es noch feinere als Zentaurenwirrungen. Die liebten und lebten, waren früher stumm: jetzt teilen sie mit Kaiser das Wissen um ihre Seelen, die Leidenschaft zu grübeln und zu vernünfteln. Geht es ja auch nicht mehr nur um den Naturtrieb, sondern um den höheren Sinn der Liebe, um das Wunder geistiger und sittlicher Erneuerung, das Liebe schaffen kann! In dem „Brand im Opernhaus", einem grellen „Nachtstück", stellt es sich dar als wenig glaubhafte doppelte Verwandlung zweier Dirnen in Heilige, in dem „Frauenopfer" (entstanden 1915) als das vielfache Opfer des Leibes, als das letzte Opfer

Die Sorina

Die Versuchung

Der Zentaur

Der Brand im Opernhaus

Das Frauenopfer

des Lebens, das die Gräfin Lavalette freudig bringt, um ihren geliebten Gatten zu retten, den Gatten, der sie, ihre Liebe verkennend, fast verstieß, der an ihrer Leiche erst zu der späten Erkenntnis erwacht: „Muß man sich nicht ekeln — vor jedem entbrannten Streit — vor der Ruhmredigkeit der Menschen?!!" Aber: mag namentlich „Das Frauenopfer" als Vorahnung persönlichen Schicksals an Inneres rühren — sollte nicht Georg Kaiser vier Jahre später im Leben eben die Größe des Opfers einer Frau selbst erschüttert erfahren! — es bleiben im ganzen spannende, aber errechnete, in zu viel Feuerwerk der Szene und der Sinne eingebettete, zu gedankenbeschwerte Spiele des Geistes. Sie sind außerdem zu vielfach verschlungen und durch ihre Ausdehnung auf drei oder fünf Akte zu reich verknotet. Dieser Gefahr, drei- oder fünfmal zu neuem Anlauf gezwungen zu sein, entgehen die drei 1918 zuerst erschienenen Einakter „Claudius" (als „La Fanciulla" im Bande „Hyperion", einem Privatdruck, zuerst erschienen), „Friedrich und Anna" (als „Monna Nonna" zuerst ebenda) und „Juana". Aber nur der erste (1912 entstanden) lodert noch im leidenschaftlichen Sinnenrausche. Die beiden andern schweben, wenn auch zwischen ihren Entstehungszeiten 1912 und 1918 sechs Jahre liegen, auf einer gemeinsamen höheren Ebene, auf der die geistige Macht des Platonischen Eros gebietet. Ob seine junge Frau unberührt ihm in den Armen ruht, wenn sie der frühere Geliebte nur glücklich machte, was kümmert es den Bräutigam Friedrich, der an seinem Hochzeitsmorgen über der Entdeckung der Platonischen Dialoge lernte, daß es für Glückliche keine entzückenderen Ausschweifungen geben kann als platonische Erkenntnisse. Und Juana, die zwischen zwei Freunden, dem wiedergekehrten verschollenen Gatten und dem neuen wählen soll, reicht keinem den Becher mit Gift, sondern trinkt ihn selbst: „Liebe, die ist nicht wichtig. Ihr seid Freunde, Freundschaft — bei euch — unter Männern — die ist so selten — man muß sie schützen — — Nur Frechheit von Dirnen tastet an euer Heiligtum! — —" Da spricht der sittliche Bildner, der Künder des neuen Menschen, der sich am reinsten entfaltet, wenn die geistige Entscheidungen trübende Welt der sinnlichen Liebe abseits liegt.

Die Einakter

Er sprach zuerst ganz rein aus dem Bühnenspiel in drei Akten „Die Bürger von Calais" (1914). Es machte Georg Kaiser bekannt; es bleibt auch heute noch eines seiner Hauptwerke, wenn nicht das Hauptwerk, das jedenfalls, das seiner Vision vom neuen Menschen zuerst in neuer Form klaren Ausdruck gab. Was von den Bürgern von Calais die Froissardsche Chronik erzählte, was Rodin bildete, wird für Georg Kaiser Sinnbild eines Geisteskampfes, des geistigen Entscheidungskampfes unserer Tage: dort alte Zeit und ihre Zeichen, stolzes Heldentum des Schwertes und der zerstörenden Gewalt, reiner Ehrenschild und lautrer Ruhm; hier neue Zeit, Seelenadel demütigen Menschentums, das in Kraft schafft und das Werk, das gemeinsamer Kulturbesitz ist, schützt mit stummer Tat. Die Bürgerschaft von Calais, das ist die Frage des ersten Aktes, muß sich entscheiden. Der König von Frankreich, der mit seinem Heere die belagerte Stadt entsetzen wollte, ist geschlagen, vielleicht tot. Widerstand ist sinnlos. Am nächsten Morgen wird der englische König stürmen und die Stadt in den Hafen stürzen, brechen nicht mit dem Grauen des neuen Tages sechs der Gewählten Bürger aus dem Tor auf — barhäuptig und unbeschuht — mit dem Kittel des armen Sünders bekleidet und den Strick im Nacken. Unmöglich, sprüht der Wortführer der alten Denkweise, der Hauptmann des Königs von Frankreich, Duguesclins, auf; mag über den Hafen das Meer rollen! Entlauft nicht in letzter Stunde Eurem Werke, dem Hafen, den Ihr gebaut, der um Aller willen Euer stummes Opfer

Die Bürger von Calais

Georg Kaiser fordert, so wendet der Wortführer der neuen Denkweise, Eustache de Saint-Pierre, ein. Aber: „Ist der Hafen dieses Handels wert — der mit der Ehre Frankreichs bezahlt wird?" Ist das nicht feig? So Dugueslins. Nein! Heißt es Mut, in sinnlosem Streite, wenn sich der Wille von der Tat scheidet, blind und taub hinter dem Schild fechtend zu fallen? Ist es nicht ehrlos und feig, ein Werk, das Sinn eines Lebens, gemeinsamer Menschenbesitz ist, im Stiche zu lassen? So entgegnet wieder Eustache. So schafft Rede und Gegenrede bei lange stockender Handlung wie immer bei Kaiser die Vorbereitung zu dem plötzlich anschwellenden Geschehen in der großen Schlußszene, in der fast alles in stummes Tun — die neue Menschheitslehre fordert stumme Tat — aufgelöst ist. Die Frage, auf die alles zudrängt, muß gestellt werden. Jean de Vienne, der Erste der Gewählten Bürger, muß fragen:

Erster Akt: Schluß

Jean de Vienne

ohne von seinem Platze wegzugehen — mit schwerer Stimme

Der König von England hat Gewalt über Calais. Er tut mit Calais nach seinem Willen. Nun fordert er dies: sechs Gewählte Bürger sollen den Schlüssel vor die Stadt tragen — sechs Gewählte Bürger sollen aus dem Tor schreiten — barhäuptig und unbeschuht — im Kleide der armen Sünder — den Strick in ihrem Nacken. — Er hebt den Kopf Sechs sollen am frühen Morgen von der Stadt aufbrechen — sechs sollen sich im Sande vor Calais überliefern — sechsmal schnürt sich die Schlinge —: das wird die Buße, die Calais und seinen Hafen heil bewahrt! — Nach einem Warten. Sechsmal soll hier die Frage aufgerufen — sechsmal muß die Antwort gegeben werden! — Mit äußerster Anstrengung. Wo sitzen sechs — die aufstehen — und von ihren Sitzen gehen — und hier zueinander treten? — —

Die Last der Frage bedrückt anfangs noch; dann sind die Geräusche der bewegten Körper und gedrehten Köpfe schwach; nun schwillt Lärm in Lauten des Spottes an.

Eustache de Saint-Pierre

steht auf und geht von seinem Sitze weg bis zur Mitte. Seine Hände rücken an seinem Gewande auf den Schultern, wie um es abzulegen.

— — Ich bin bereit!

In den Reihen wird es still. Jean de Vienne starrt staunend nach Eustache de Saint-Pierre. Auf der Plattform läuft das Gemurmel: Eustache de Saint-Pierre!

Ein fünfter Bürger

rechts, fast hinter dem Platze Eustache de Saint-Pierres — dem Dritten und Vierten gleichaltrig — erhebt sich; er schreitet den Kopf tief senkend und die Hände auf die Brust spreizend — und stellt sich wortlos neben Eustache de Saint-Pierre. Die Gewählten Bürger blicken in atemlosen Staunen hin. Auf der Plattform ist dies Murmeln: — Der Zweite! Nun schweifen die Blicke der Gewählten Bürger in den Reihen: sie prüfen den nächsten neben sich und über sich

Der dritte Bürger

links hochgerissen und mit den Fingern um seinen Hals greifend, schreiend.

Ich — bin bereit!

Gejagt und keuchend erreicht er die beiden in der Mitte. Oben zählt das Gemurmel: — Der Dritte! Hastiger sind die Köpfe in den Reihen gedreht.

Der vierte Bürger

links — steht auf, wie einem Zwange gehorchend geht er — unbeschleunigt und den Kopf hochtragend — hin.

Ich bin bereit!

Auf der Plattform wird es lauter: — Der Vierte! Viele der Gewählten Bürger richten sich kurz halbhoch, um den Überblick über die Reihen zu gewinnen. Oben wächst Murren

Jean d'Aire

rechts — aufrecht: er schwankt unter der Wucht des Entschlusses — so steigt er taumelnd hinunter und muß sich an Eustache de Saint-Pierre stützen, indem er die Stirn auf seinen Rücken drückt.

Eustache de Saint-Pierre, ich will dich bitten — in die Spuren deiner Sohlen zu treten!

Oben zählt und kopfnickt es befriedigt: — Der Fünfte! Jean de Vienne, der sich Jean d'Aire abwehrend entgegenstellte, wirft nun beschwörend die Arme gegen die Reihen. Dort haben Jacques de Wissant links — Pierre de Wissant rechts, die schon Jean d'Aire (den greisen Vater ihrer Verlobten) mit Gesten der Angst und des Entsetzens verfolgten — sich aufgerichtet. Stöhnend und die Hände verkrampft zögern sie noch — durch den Vorbau einander verdeckt. Von der Plattform ist ein verwundertes Hinzeigen nach den beiden und neugieriges Spähen von einer nach der anderen Seite. Nun steigen die beiden zu gleicher Zeit von den Stufen. — Unten am Vorbau angekommen, sehen sie sich. Sie stutzen — dann suchen sie einander zu überholen und fassen zu einer Zeit die Hände Eustache de Saint-Pierres und sprechen mit einem Klang.

Ich bin bereit!

Alle Gewählten Bürger stehen in den Reihen.

Eustache de Saint-Pierre

den Kopf zu Jean de Vienne drehend.

Jean de Vienne, willst du jetzt dem Gesandten unsere Antwort sagen?

Jean de Vienne

rafft sich auf. Er winkt den Wächtern. Diese stoßen die Tür auf. Der englische Offizier tritt heraus; hinter ihm der Soldat.

Jean de Vienne

ihm die Gruppe in der Mitte zeigend.

Morgen tragen sechs Gewählte Bürger den Schlüssel vor die Stadt. Morgen überliefern sich sechs — im Gewande des Sünders und den Strick im Nacken. Sechs Büßer fordert der König von England — sechs sind gehorsam. Calais und sein Hafen sind sechsfach bezahlt!

Der englische Offizier

die Gruppe flüchtig streifend.

Der König von England wartet auf die sechs im Grauen des Morgens. Doch versäumen sich die sechs um die kleinste Frist — so läßt er in der gleichen Stunde den Sturm laufen und die Stadt in den Hafen stürzen!

Er wendet sich nach dem Soldaten um. Als er — klirrend in der Stille — aufbrechen will, hält ihn Duguesclins mit einer Gebärde auf.

Duguesclins

tritt unter den Vorbau. Er greift nach dem Fahnentuch und zieht es zu sich nieder. Er küßt es lange und inbrünstig. Sein Blick ruht noch einmal auf der Gruppe in der Mitte — dann gürtet er das Schwert los.

Das Schwert ist mit seiner Schärfe stumpf geworden — sein Glanz ist trübe. — Die Faust ist faul, die es führt. Die Hände strecken sich zu neuen Taten hin. — Fast schreiend. Ich kann — ich will es nicht begreifen! — Ruhig. Der König von England hat Länder über dem Meer. Der König von England soll mich schicken, wo mein Schwert noch dient! — Er streckt es dem englischen Offizier hin.

Der englische Offizier

nimmt es — achselzuckend — und gibt es dem Soldaten. Dann winkt er kurz Duguesclins, ihm zu folgen. Die drei — von denen die Gewählten Bürger in den Reihen und das Bürgervolk auf die Plattform zurückweichen — ab. Nun wächst von der Plattform ausgehend, alle Aufmerksamkeit versammelnd — immer deutlicher dies Rufen an, das nach der Gruppe unten zielt: — Sieben! Schließlich ist ein einziger scharfer Schrei unter der Halle: — Sieben!!

Jean de Vienne

will an Eustache de Saint-Pierre herantreten.

Eustache de Saint-Pierre

nach schnellem Blick über die bei ihm Stehenden — mit raschem Entschluß sich zu Jean de Vienne wendend, fast freudig.

So kann an diesem Nachmittag das Los dem Siebenten von uns das Leben schenken!

Tiefe Stille verbreitet sich. Der Fahnenträger steht wie vorher: nur das niederstürzende Fahnentuch überhängt die Tür des Vorbaus — das Fahnenholz ragt trümmerhaft schräg auf.

Georg Kaiser

Zweiter Akt: Die Erregung im Volke ist gewachsen, gewachsen die Spannung unter den Sieben. Fast alle gieren sie nach kurzem Abschied von Mutter, Frau, Braut, Kind, Freund der Entscheidung im Rathause entgegen. Nur nicht Eustache de Saint-Pierre. Er hat Zeit. Er drängt zur Ruhe beim Mahle, das die Schicksalsgemeinschaft körperlich eint, bei der Rede, die sie geistig einen soll, ehe die Schüssel mit den Losen reihum geht: Höhepunkt äußerster Spannung wieder in stummer Szene. Nacheinander faßt jeder die blaue, die Todeskugel. Nur Todeskugeln hatte Eustache in die Schüssel gelegt. Denn, spräche heute das Los, was trennte sie eigentlich in Denken und Fühlen von Duguesclins, dem allzu voreilig dann Eustache das Schwert aus der Hand geschlagen hätte?! War Mut in ihrer Tat, wenn sie heute entschieden war wie seine? War dann nicht auch bei ihnen Wille und Tat nicht geschieden und darum das Werk nicht rein? Ein Frevel ist diese neue Tat, „die an allem Bestand lockert — die alten Ruhm verhaucht — die langen Mut knickt — was klang, dämpft — was glänzte, schwärzt — was galt, verwirft", wenn nicht die Täter verwandelt sind, neue Täter der neuen Tat, ohne Hast, ohne Fieber, kühl, hell, froh ohne Rausch, kühn ohne Taumel, willig ohne Wut. Ungewißheit darum bis morgen: „mit der ersten Glocke soll jeder von seinem Hause aufbrechen — und wer zuletzt in der Mitte des Marktes ankommt — ist los!"

Dritter Akt: Markt, Morgengrauen; harrendes Flüstern, Fragen, Raten; wer wird der Erste, wer der Letzte sein? Die Morgenglocke klingt: Schweigen; Schritte klappern. Und einer nach dem andern naht, und einem nach dem andern wird das farblose Gewand übergestreift, dem innerlich verwandelten, uneitlen, demütigen neuen Menschen der Kraft auch das äußere, unpersönlich machende Kleid gegeben. Und wieder zählt das Volk; kaum zu bändigende Erregung, als er, der der erste war, nicht unter den Sechsen ist. Bürger stürmen weg, um Eustache de Saint-Pierre gewaltsam auf den Markt zu schleifen, zu schänden, zu richten: da naht er — als Leiche; um die Tat rein zu erhalten, ging er im Tode voran, trank er „an ruhigen Lippen den Saft, der ihn verbrannte". Hingerissen, unaufhaltsam „aus seinem geheim redenden Munde Worte formend", deutet der überalte, greise, blinde Vater des Toten (etwas allzu wortreich) die Tat, kündet er die Geburt des neuen Menschen: „Ich komme aus dieser Nacht — und gehe in keine Nacht mehr. Meine Augen sind offen — ich schließe sie nicht mehr. Meine blinden Augen sind gut, um es nicht mehr zu verlieren: — ich habe den neuen Menschen gesehen — in dieser Nacht ist er geboren! — — Was ist es noch schwer — hinzugehen? Braust nicht schon neben mir der stoßende Strom der Ankommenden? Wogt nicht Gewühl, das wirkt — bei mir — über mich hinaus — wo ist ein Ende? Ins schaffende Gleiten bin ich gesetzt — lebe ich — schreite ich von heute und morgen — unermüdlich in allen — unvergänglich in allen — — —" „In der lautlosen Stille um den Markt brechen die Sechs auf — leise klatschen die nackten Sohlen auf den Steinen." Da tritt klirrend mit neuer Botschaft der englische Offizier den Sechs entgegen. Ein Sohn ist dem König von England in dieser Nacht vor Calais geboren. Um des neuen Lebens willen will er an diesem Morgen kein Leben vernichten. Er naht, um in der Kirche zu danken. Vor ihm aber wird der tote Eustache de Saint-Pierre die Kirche betreten, auf höchster Stufe aufgebahrt werden: wenn der König von England, der alte Mensch, vor dem Altar betet, wird er vor dem neuen Menschen, seinem Überwinder, knien.

Kaiser und die Expressionisten

„Die Bürger von Calais" sind das Werk eines vom Geiste leidenschaftlich Beschwingten und Durchgluteten. Schwung und Wucht hat Kaiser mit den Ex-

pressionisten, die viel von ihm gelernt, viel von ihm nachgeahmt haben, gemein. Aber nichts liegt ihm ferner als ihre lyrische Verschwommenheit, ihr weichliches Verhätscheln des eigenen lieben Ichs, ihr monologisches Beichten, ihre unendlichen Melodien. Man denke an das Bekenntnis aus „Vision und Figur“: „daß nicht formlos ausfließt, was nur in Formung mitgeteilt wird! — daß nicht der Schrei sich über die Rede erhebt.“ „Zur Stimme muß er herabsinken, um wirkend zu werden. Kühle Rede rollt leidenschaftlicher Bewegtheit entgegen — das Heißflüssige muß in Form starr werden! — und härter und kälter die Sprache je flutendüberflutender Empfindung bedrängt.“ Es ist das Bekenntnis eines, dem es um den Geist geht, der in bedrängtester Stunde das Wort sprach: „Tut dem Geiste nicht weh!“ Bis in die Rhythmen seiner knappen, kurzen Sätze, die in den „Bürgern von Calais“ das Wachwerden neuer Erkenntnisse in stoßweißen Wortgeburten fast qualvoll offenbaren, spürt man: hier geht es um Werden und Wachsen des im Widerstreite sich durchsetzenden Geistes; hier schafft einer, der von der leidenschaftlichen Überzeugung nicht läßt, daß Drang zum Denken und Drama eines ist, der nicht anders kann: er muß zuspitzen: Denken, Reden, Geschehen; er muß die Erkenntnisse veranschaulichen durch das Bild. Kein Wunder, daß solche Kunst gerade Denker anzieht, ja beglückt. „Was mich“, bekannte Gustav Landauer in Rubiners „Gemeinschaft“,

Gustav Landauer über Georg Kaiser

„... an Georg Kaiser beglückt, ist gerade das, daß er geistige Probleme als Bewegung, als Dialektik, als Auseinandersetzung und Geschehnis anschaulich, ja gerade aus einem Raumverhältnis heraus erlebt. In ihm haben wir endlich wieder einen Dichter der Bühne, der ein Künstler ist, der uns nicht das Chaos der Konzeption hinwirft oder uns mit lyrischer Sprachgewalt überschwemmt, sondern der seine tiefe Natur und starke Persönlichkeit, sein Erlebnis bändigt und zur Form, zur dramatischen Form gestaltet. An ihm erleben wir wieder, daß der Dramatiker nicht bloß, vielleicht nicht einmal in erster Linie ein Dichter, Lyriker oder Gefühlssprecher und Epiker oder Berichterstatter, sondern ein Plastiker ist. Fast das nämliche sage ich, wenn ich es, um noch besser verstanden zu werden, so ausdrücke, daß ich ihn, den Dramatiker, statt einen Plastiker einen Drastiker nenne ... Keine Kunst kann den Sinnen das Innere unmittelbar zeigen; die Lyrik und das lyrische Drama läßt es in der Musik der Rede, im Gefühlsausbruch wogen. Das andere Drama aber, das ich plastisch, drastisch oder szenisch nenne, verzichtet zwar keineswegs auf dieses dem Direkten am meisten angenäherte Mittel; aber es wendet es sparsam an; es ist in der Rede spröde und keusch, bis der Erguß, die bildkräftige, rhythmische Sprache, das Strömende, die eigene Innerlichkeit Darstellende sich zwingend aus der höchstgesteigerten Situation ergibt. Dieses Drama verwandelt, soweit es nur die Zeitkunst, zu der das Drama wie die Poesie gehört, vermag, das Hintereinander der Geschehnisse in ein Nebeneinander und Gegeneinander im Raum. Zuerst ist die Szene im Raum, das Bild, das Ereignis da: aus diesen äußeren Zeichen lesen wir allmählich die Innerlichkeit, die geheimen Vorgänge, die unvereinbaren Wesenszüge und Erlebnisse im Innern der Menschen ab.“

Vorzüge und Gefahren der Art Kaisers

Andere haben auf diese sich jedem Leser oder Zuschauer sofort aufdrängende Wesenseigentümlichkeit Kaisers mit ähnlichen Worten hingewiesen. Sein Dichten, hat Diebold überzeugend ausgeführt, „wird nicht Ohren-, sondern Augenkunst“. Er gibt „optische Demonstrationen vom Begriff der Seelen. Er schaut Gedanken in die farbigen Dinge und baut sinnfällige Allegorie aus unsinnlichen Programmthesen gegen Geld und Haß“. Den Kubisten des Dramas hat Diebold diesen Dramatiker genannt, der nur in Begrenztem und symmetrisch Geformtem denken und gestalten könne.

Die Gefahren solcher Gestaltungsweise sind leicht zu erkennen. Statt Menschen wird solch ein Dramatiker Erkenntnisse und Begriffe geben, flüchtige Alle-

gorien, die nur durch eine klare Fabel — sie ist nötig, um überhaupt das Werden der Erkenntnis, das Leben des Geistes zu zeigen — zu scheinwirklichen Wesen erwachen. Und dann: das zugunsten der Form, der Klarheit zurückgedrängte, gestaute Gefühl wird auch dann nicht locker werden, wenn es nun wirklich sprechen muß. Der Erkennende wird befriedigend gespannt, der Erlebende nicht immer seelisch erschüttert. Auch Georg Kaiser ist diesen Gefahren nicht immer entgangen; um so seltener, je öfter er eigene Fabeln schuf, je öfter er für seine neuen Erkenntnisse und Denkweisen auf überlieferte Fabeln verzichtete, die, wie bei den „Bürgern von Calais", weil — in der Wirklichkeit — schon vorgelebt, für ihre menschlichen Träger blutvolleres Leben verbürgten.

Von Morgens bis Mitternachts

„Die Bürger von Calais" schlossen mit einer sinnbildlichen Erhebung des neuen Menschen, einer Art Himmelfahrt; das ernste Drama, das zwei Jahre nach dem Bühnenspiel 1916 erschien, das Stück in zwei Teilen „Von Morgens bis Mitternachts" schließt mit einer Kreuzigung. Der unbedingte Glaube an den neuen Menschen wird in einer Reihe von Dramen durch Zweifel erschüttert; die Visionen kreisen um das, was der neuen Tat und dem neuen Täter hindernd im Wege steht: das ganze von Geld, Kapital, Maschine zusammengehaltene soziale Gefüge, durch das der heutige Mensch mehr gelebt wird als daß er lebt. — Einen trockenen, nüchternen, zur Zählmaschine gewordenen Bankkassierer lockt zwischen Morgen und Mitternacht das nie gekannte Leben, das ihm eines Tages in Gestalt einer ausländischen Dame von Welt, die er wie sein ganzes Spießernest für eine Halbweltdame hält, zuerst entgegentritt. Sollte nicht das, fragt er sich zum ersten Male, was ihm Jahrzehnte gedankenlos durch die Finger rollte, sollte nicht Geld das Tor ins Leben öffnen? Mit 60000 Mark aus der Kasse in der Tasche erprobt er's, nachdem er auf weitem Schneefeld fliehend in langem Selbstgespräche noch zuletzt den Tod herausgefordert, der ihn in dem Zweigwerk eines Baumes als „Polizei des Daseins" angrinste, nachdem er noch einmal die im Sternheimstile geschilderte Häuslichkeit betreten hatte, wo es um Koteletts, Languetten und Wagnerspiel bei Frau und Töchtern alle Tage geht, wo die Mutter daran stirbt, „weil einer einmal v o r dem Mittagessen weggeht". Aber was er, von Häschern gehetzt, „Von Morgens bis Mitternachts" in Gipfelungen sehen will: durch sein Geld von freiestem Leben Erfüllte, Durchraste, sieht er nicht. Nicht beim Sechstagerennen, wo er mit Preisen nicht die Fahrer, sondern das Volk aller Ränge zum Rasen aufpeitschen will, Augenblicke auch aufpeitscht: aber beim Betreten der Loge durch Seine Hoheit knickt alles in Schweigen zusammen, ist der „eben noch lodernde Brand ausgetreten von einem Lackstiefel am Bein Seiner Hoheit". Nicht im Ballhaus, wo man Leidenschaften nur heuchelt! Nicht bei der Heilsarmee, wo einer nach dem andern einen Teil seiner, des Kassierers, Schuld beichtet, bis er an der Bußbank selbst das ganze Geständnis tut, bis er, was er an diesem Fluchttag ins Leben gelernt, in die Worte ballt: „Mit keinem Geld aus allen Bankkassen der Welt kann man sich irgendwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger als man bezahlt. Und je mehr man bezahlt, um so geringer wird die Ware. Das Geld verschlechtert den Wert. Das Geld verhüllt das Echte — das Geld ist der armseligste Schwindel unter allem Betrug!" Aber die Versammlung, deren Verachtung er die Scheine zum Zerstampfen unter die Sohlen zugeworfen, verstrickt sich zu einem kämpfenden Knäuel um das Geld; das ekstatische Mädchen, das ihn in die Heilsarmee gebracht, zeigt ihn dem Schutzmanne, dem er sich stellen wollte, an, um die Belohnung zu verdienen. Er ist am Ende: in den Drähten des Kronleuchters sitzt

wieder der grinsende Tod: im Kreise ist der Kassierer nutzlos gerast. Irgendwohin zeigt das Gerippe. Aber wohin? Der Kassierer „zerschießt die Antwort in seine Hemdbrust". Er „ist mit ausgebreiteten Armen gegen das aufgenähte Kreuz des Vorhangs gesunken. Sein Ächzen hüstelt wie ein Ecce — sein Hauchen surrt wie ein Homo". Man mag manches gegen dies im Wirklichen beginnende, ins Unwirkliche, Symbolische hineingleitende Stück einwenden: für Kaisers Gedanken mag der unscheinbare Kassierer ein nicht glücklich gewähltes Sinnbild sein, der Abschluß seines Lebens mit Kreuz und Nacht zu aufwandreich, — dies Stück, das Sternheim wegen einiger Szenen und technischer Eigentümlichkeiten der Sprache für sich in Anspruch nahm, ist Kaisers reinstes Opfer, das er dem Expressionismus brachte. Nie opferte er so seinen Drang zu bauen, zu formen, zu begrenzen, auf, nie war er weniger Raumkünstler, nie mehr Seelenkünder, nie lockerer, fließender, nie mehr Schrei denn Stimme, nie bis zu dem Aufbau auf Selbstgesprächen und Bilderfolgen den Jüngsten so ähnlich. *Vor* den Jüngsten! Denn dieses Drama ist 1912 vor den „Bürgern von Calais" entstanden. Und so wäre Eustache de Saint-Pierre, der neue Täter der neuen Tat, des armen Flüchtlings ins Leben wirkliche Erfüllung. *Nach* der Kreuzigung die Himmelfahrt!

Aber die drei Dramen vom Milliardär und seinem Hause verwirren das Bild; Tod, Nichtsein, Flucht nur scheinen Rettung zu sein: ein Flüchtling ist der Mensch. Flucht vor dem sozialen Elend, aus dem er kam, in dem die Eltern verdarben, ist in dem Schauspiel „Die Koralle" (1917) des Milliardärs innerstes Wesen; sein ganzes Leben ist nicht, wie der Herr in Grau, der Verkünder sozialistischer Lehren (der seinerseits für den Zuschauer wieder Deuter des Milliardärs ist) glaubt, ein Leben aus eigener Kraft, sondern aus eigener Schwäche; sein rastloser Fleiß, der Werke mit Maschinen und Menschen zwischen sich und das Furchtbare von einst häufte, ist nur rastlose Flucht; Flucht nur die Härte des Kapitalisten, die Erbarmungslosigkeit, die nicht sehen will, über wen sie tritt, sein maßloses Erfolgsleben nur maßloses Grauen vor dem „Dahinab". So sehr Flucht, daß selbst an dem berühmten „offenen Donnerstag", wo in dem ovalen Raum „Das heiße Herz der Erde" alle Bittsteller ein williges Ohr finden, nicht glückspendend, tränentrocknend der Milliardär sitzt, sondern sein Sekretär, sein ihm bis in jede Einzelheit des Aussehens und der Bewegung ähnlicher, nur durch eine Koralle an der Uhrkette erkenntlicher äußerer Doppelgänger. Damit das Elend von einst ihn nicht wieder einhole, auf ewig eingesargt sei, hat er sich seine Kinder erzogen, den Sohn zumal, seinen „inneren Doppelgänger". In einer Kindheit und Jugend, der alles Elend ferngehalten wird, sollen sie haben, was ihm fehlte: das Paradies. Aber den Sohn zieht's zu den Armen, Elenden; sein heißes Herz beredet die Tochter: fast richtet er die Waffe auf den gegen Elend verhärteten Vater. Der Milliardär ist am Ende. Soll er sich töten? Schon setzt er die Waffe an, da dämmert ihm als Rettung die Flucht in eine andere Seele, in die des Doppelgängers, des Korallenträgers, der als Pastorenkind auf dem Lande das besaß, was er schmerzlich entbehrt: das Kindheitsidyll, die lebendige Erinnerung an eine glückliche Jugend, eine reine Vergangenheit, das einzige menschliche Paradies. Man bezahlt es mit seinem Kopfe nicht zu hoch. In den Rücken getroffen fällt der Sekretär, der Milliardär streift die Koralle an seine Kette. Als Mörder aus Habsucht macht man dem vermeintlichen Sekretär den Prozeß; wie der eingebildet schlaue Richter ihn mit den Erinnerungen an die reine Jugendvergangenheit zu entlarven glaubt, schwelgt der Milliardär im Glück der Verwandlung in sein Wunschleben. Sohn und Tochter

Karl Jakob Hirsch (Worpswede).
Bühnenbild zu „Gas" von Georg Kaiser.

haben keine Gewalt mehr über ihn; wie fern liegt das rasende Leben, das aus den Worten des in einen gehetzten Geschäftsjäger verwandelten Herrn in Grau, des Einzigen, der ihn als Milliardär erkennt, noch einmal anwidert; aber auch der Geistliche hat mit seiner Lehre vom Kreuz (die doch noch im Stück „Von Morgens bis Mitternachts" das Schlußsymbol gegeben hatte) keinen Einfluß auf den Stillgewordenen: was der Priester verheißt, ist Flucht in das Himmelreich. „Das wird keine Erlösung von Kreuz und Essig." Er aber hat, was allein feierliche Ruhe gibt: das Paradies. „Ich habe das Paradies, das hinter uns liegt, wieder erreicht. Ich bin durch seine Pforte mit einem Gewaltstreich — denn die Engel zu beiden Seiten tragen auch Flammenschwerter! — geschritten und stehe mitten auf holdestem Wiesengrün. Oben strömt Himmelsblau." Der Geistliche hat das Kreuz, er aber hat die Koralle.

„Wissen Sie, wie das vom Boden des Meeres wächst? Bis an die Fläche des Wassers — höher reckt sie sich nicht. Da steht sie, von Strömen umspült — geformt und immer verbunden in Dichtigkeit des Meeres. Fische sind kleine Ereignisse, die milde toben. Lockt das nicht? — — — Ein wenig die Kapsel lüften, die das Rätsel verschließt. Was wird das beste? Nicht aufzutauchen und in den Sturm verschleppt zu werden, der an die Küsten fährt. Da brüllt Tumult und zerrt uns in die Raserei des Lebens. Angetriebene sind wir alle — Ausgetriebene von unserm Paradies der Stille. Losgebrochene Stücke vom dämmernden Korallenbaum — mit einer Wunde vom ersten Tag an. Die schließt sich nicht — die brennt uns — unser fürchterlicher Schmerz hetzt uns die Laufbahn! — — —

Was halten Sie in der Hand? Er hebt die Hand des Geistlichen mit dem schwarzen Kreuz hoch. Das betäubt nur den Schmerz. Er hält die rote Koralle in seinen beiden Händen vor seine Brust. Das befreit vom Leid!"

Es sind seine letzten Worte. Was im unlyrischen Kaiser an Lyrik lebt, in diesen Schlußakt vom Erlösten ist es so betörend gebannt, daß man der Widersprüche, die sich im Werke und aus ihm gegen die anderen Werke erheben, zunächst gar nicht bewußt wird. Nicht bewußt wird, daß dieser Tod ein bequemer Verrat an der menschlichen Gemeinschaft ist, die fordern muß: Sieh dem Furchtbaren ins Auge! Entzieh dich ihm nicht durch feige Flucht! Tilg' es durch liebende Tat!

Gas
Erster Teil

Der Sohn des Milliardärs jedenfalls hat es (im Schauspiel „Gas" 1918) versucht. Nichts ist er als Leiter der sozialisierten Fabrik. Aufgehoben die Armut! „Aus der Gewinnbeteiligung höchste Spannung der Leistung — aus höchster Leistung stärkstes Produkt: Gas!" „Kohle und Wasserkraft sind überboten. Die neue Energie bewegt neue Millionen Maschinen mit mächtigerem Antrieb." Gas speist die Technik der Welt! Es ist der Weltbetriebsstoff und, wie Diebold ganz wundervoll ausgeführt hat, zugleich der „unheimliche, ungreifbare, luftige, nichtige, gefährliche, tückische" Name für das brüderliche Gemeinschaftskapital. Aber und denn: „das weiße Entsetzen" naht. Obwohl die Formel des Ingenieurs stimmt, färbt sich das Gas im Sichtglas röter und röter; die Explosion höhnt alle Vernunft und Kenntnis von Ursache und Wirkung: wo Riesenwerke standen, raucht ein einziges Trümmerfeld. Da kommt dem Milliardärsohn die neue Erkenntnis, das neue Gefühl: Heraus aus der Fabrikhölle, die mechanisierten Arbeitstaumel zum Sinn des Menschendaseins macht, die schlimmste Versklavung ist, den Menschen zum schreibenden Finger, zum rechnenden Kopf, zum Auge am Sichtglas, zur Hand am Hebel, zum Fuß am Triebwagen entwertet und verkrüppelt. Hinein in das grüne Siedlungsland mit eigenem Hause auf eigener Scholle, in das neue Menschentum mit einfacheren, reineren, geläuterten Bedürfnissen. Aber er macht mit seinem Paradiesesgedanken für alle dieselbe Erfahrung, die sein Vater mit seinem Paradiesesgedanken für sich gemacht hatte, die Entdeckung, die als Motto vor dem Schauspiel in fünf Akten steht: „... die tiefste Wahrheit — die findet immer nur ein einzelner. Dann ist sie so ungeheuer, daß sie ohnmächtig zu jeder Wirkung wird". Die Welt nämlich will weiter mit Gas gespeist sein; die fünf schwarzen Herren brauchen's für ihre Betriebe, die Regierung fordert's für ihre Rüstungsindustrie, die Arbeiter, die eben noch aufgeschrien im Druck ihres Maschinenelends, scharen sich um den Ingenieur, der sie in die alte Hölle hineinpeitscht, und lassen den Menschheitsbeglücker allein stehen: wie der Offizier Offizier bleiben will, der Ingenieur Ingenieur, der Schreiber Schreiber, so sie — sei's auch von Explosion zu Explosion — Hand, die schaltet, Auge, das sieht, Fuß, der treibt. Und als der Milliardärsohn gewaltsam den Menschen vor sich selbst schützen will, wird er mit Steinwürfen empfangen; statt aber den Mut zum Märtyrer seines Glaubens zu haben, schwenkt er das weiße Tuch und schließt vereinsamt, die Tochter an der Seite, mit Fragen: „Sage es mir: wo ist der Mensch? Wann tritt er auf -- und ruft sich mit Namen: Mensch? Wann begreift er sich — und schüttelt aus dem Geäst sein Erkennen? Wann besteht er den Fluch — und leistet die neue Schöpfung, die er verdarb: — — den Menschen?! — — Schaute ich ihn nicht schon an — wurde er mir nicht deutlich mit jedem Zeichen seiner Fülle — von großer Kraft mächtig — still in voller Stimme, die redet: — Mensch?! — — War er nicht nahe zu mir

Georg Kaiser — — kann er verlöschen — — muß er jetzt nicht wieder und wieder kommen, wenn einer ihn einmal erblickte?! — Muß er nicht ankommen — morgen und morgen — und in stündlicher Frist?! — — Bin ich nicht Zeuge für ihn — und für seine Herkunft und Ankunft — — ist er mir nicht bekannt mit starkem Gesicht?! — — — — Soll ich noch zweifeln?!!" — „Ich will ihn gebären!" sagt mit kniender Schlußgebärde die Tochter. Ein böser Akt, den der unsichere Dichter zu streichen erlaubte, ein böser Schluß; aber besser noch als das nächste Drama, das Stück in drei Teilen „Hölle Weg Erde" (1919), das an die Wandlung zum neuen Menschen nur sehr Leichtgläubige glauben machen kann.

Hölle Weg Erde

Ehe der zweite Teil von „Gas" die zweifelnden Fragen des Milliardärsohns mit einem vorläufig endgültigen Verzicht, mit einer allgemeinen Flucht in die Vernichtung beantwortet, schwelgt Georg Kaiser noch einmal im Glauben. Von der Hölle bricht sein Menschheitsapostel Spazierer auf, um über zwölf Stationen eine ganze Menschheit in das Licht der klingenden Erde zu führen. Hölle ist Sein und Denken in den Formen der kapitalistischen Welt: nur tausend Mark braucht Spazierer, um den fernen flüchtig Bekannten, der doch als Mensch ihm nahe ist, vor dem Selbstmord zu retten. Aber die zwei Weltdamen, die ihm nur seine Mappe abkaufen sollen, hängen sich lieber für über 2000 Mark Perlengehänge ins Ohr. Ist das nicht Mord? Aber der Hafthausleutnant verweigert die Festnahme, der Anwalt die Annahme des Prozesses, da überfällt er den gleißenden Anstifter der Untat, den Juwelier. Auf diese vier Stationen der Hölle folgen die fünf des Weges. Der im Anfang keine Macht über die Menschen hatte, trifft nach seiner Entlassung aus dem Hafthaus eine zur Wandlung vorbereitete Menschheit, die sich mit ihm auf den Weg macht. Er klagt nicht an, er hat im Hafthaus nicht geduldet: „Mich hungerte nicht — mich dürstete nicht. Man gab mir zu essen — zu trinken. Man verlangte von mir keine Leistung, die mich vernichtete. Man fühlte sich verantwortlich, einen Menschen zu speisen — zu tränken." Es fällt ihm nicht schwer, den entwichenen Häftling zur Rückkehr zu bewegen, die Dirne zum Eingeständnis eines Verbrechens. Er weiß: keiner ist schuldig, jeder ist schuldig, immer ist ein dritter im Spiele. Es ist die Erkenntnis, die er nacheinander die Verwandelten, den Juwelier, den Rechtsanwalt, den Hafthausleutnant, die ihre Berufe verlassen, die Läden schließen, und die beiden Weltdamen — rückwärts laufen die Stationen — gewinnen läßt. Die einzeln sich fanden, betreten nun gemeinsam die neue Erde. Die Welt kommt in Marsch, voran Spazierer mit den Weltdamen; im Gefolge der Juwelier mit dem Laufburschen und dem Ladenmädchen, der Anwalt mit seinem Kassierer, der Hafthausleutnant, der Hotelier, die Haftsoldaten, die ganze Stadt. Man wallt zum Strafhaus, wo mit dem großen Umschwung, der Zeit der freiwilligen Geständnisse und Ent-Schuldigungen die Schranken zwischen Schuldigen und Unschuldigen gefallen, Strafhausdirektor und Strafmeister überflüssig geworden sind. In der Schlußszene strömt dann die neue Menschheit, eins in Schuld und Unschuld, auf die steinige Ebene, um die neue Erde, die neue Schöpfung, zu bauen, sie selbst die neue Erde. „Die Erde klingt!! — — Euer Blut braust — — —" Aber nicht unseres! Die Hingerissenen reißen nicht hin, die Verwandelten verwandeln nicht. Warum? Dem großen Rechenkünstler fehlt die letzte überzeugende Kraft. So gut die ersten vier Bilderfolgen dieses Wandeltheaters bis auf die Anlage und Sprache der Auftritte, die bis aufs letzte verkürzt, zerhackt, geometrisch fast zugerichtet sind, den mechanistischen Betrieb dieser Höllenwelt spiegeln, so echt die schwarzen Schatten der sündigen Marionetten in ihrer Un-

Bühnenbild aus **Georg Kaiser:** Hölle, Weg, Erde. Nach einer Aufnahme von Zander & Labisch in Berlin.

heimlichkeit wirken, so unecht die lichten Schemen der Büßer und Heiligen in dem zweiten und dritten Teile: es fehlt ihnen das lyrisch, das seelisch Beschwingte. Denn: so wenig lyrische Inbrunst ausreicht, um ein Drama zu schaffen, so wenig kommt solch ein Drama ohne lyrische Inbrunst aus, so wenig genügt Rede und Überredung, zumal, wenn sie wie hier schwach ist und nicht überzeugt.

Gas Zweiter Teil

Uns nicht und auch sich selbst nicht! Denn der zweite Teil von „Gas" (1920), in dem Kaiser nun durch den Milliardärarbeiter, den Urenkel des Korallenflüchtlings, redet und handelt, zerschlägt mit seinem Ende die letzten drei Träume von einem möglichen Menschheitsparadiese. Es ist das Drama, das alle aus dem Weltkriege, diesem Zusammenbruche aller Welt, aufwirbelnden verwickelten Fragen nach der Zukunft der Völker, nach ihren äußeren Wirtschafts- und ihren inneren seelischen Seinsformen auf eine bewundernswert einfach gebaute und aufgelöste dreiaktige dramatische Formel bringt. Blauen stehen Gelbe im Kampfe gegenüber. In der Betonhalle, der Obersten Leitung der Blauen, wo alle Drähte zusammenlaufen, sitzt an einem längeren Tisch mit „schachbretteiliger Platte", deren rote und grüne Stöpsel von ihr bedient werden, die erste Blaufigur, links und rechts von ihr an kleineren eisernen Tischen je drei Blaufiguren, steif in Uniform, auf grün und rot aufleuchtende Glasscheiben starrend. Meldungen jagen sich: Der Druck des Feindes wächst, die Leistung der Werke geht zurück. Abgestumpft ist der Mensch im Einerlei des Betriebes, getrennt vom Werkziele Gas, wie der Großingenieur berichtet. Vergebens wird der eigentliche Erbe der Werke, der Milliardärenkel, der jetzt als einfacher Arbeiter in dem vom Staate übernommenen Werke steht, beschworen, die Arbeiter mit Fieber aus Stolz und Haß zum Untergang zu entflammen; er geht, um das Erbe seines Großvaters zu schützen: die Arbeit ruht, der Ruf aus aller Munde, den der Milliardärsohn einst ersehnt, schließt jetzt den ersten Akt: „Kein Gas!" Sein Geist beherrscht verwandelt die Streikversammlung des zweiten Aktes. Hymnenartig bricht die Sehnsucht nach ganzem Menschentum, nach menschlichem Morgen, Mittag und Abend aus den Stimmen von Mädchen und Jüngling, Frau und Mann, Greisin und Greis. Wie in einer Fuge nimmt der Milliardärarbeiter alle Stimmen auf bis zum Schlußruf: „Verkündet euch den andern!! Schickt den Schrei aus der Halle durch Luft über alle!... Schickt das Signal vom Stillstand von Kampf über Kämpfer und Kämpfer!... Rollt die Kuppel frei!!" — Aber keine Antwort kommt. Gelbfiguren dringen ein, machen die Energie der Blauen, das Gas, dienstbar ihrem Bedürfnis, heimsen ihren Gewinn ein, unterdrücken mit Gewalt die freien Arbeiter zu Lohnsklaven. „Gas!", befehlend von der ersten Gelbfigur am Schachbrettische gesprochen, ist das streng gegensätzliche Schlußwort des zweiten Aktes. Der dritte beginnt wie der erste. In der Betonhalle sitzen die Gelbfiguren. Fast wörtlich wiederholen sich die Meldungen aus dem ersten Akte. Der Bedarf an Gas wächst, die Produktion der Werke sinkt rasch von ein bis zwölf Strich unter Auftrag. Kann das überraschen, fragt der herbeigerufene Großingenieur, der selbst die zu Automaten entwürdigten Lohnsklaven zur Auflehnung, zur Niederlegung der Arbeit aufgewiegelt hat. Mit der Drohung, das von Batterien umzingelte Werk in Schutt zu schießen, verlassen die Gelbfiguren die Halle. Was nun? Zu Rächern, Kämpfern, Siegern will der Großingenieur die zusammengeströmten Arbeiter aufpeitschen: Er hat das Mittel: „Giftgas!" „Haß und Scham formten die Formel, die endlich ergab, was befreit. Jetzt triumphiert ein Häutchen von Dünnglas, das ausbläst und ätzt gleich das Fleisch vom Gebein und bleicht storre Knochen! Furchtbar verstört das Entsetzen, wer die Kraft der Vernichtung an-

sieht. Lähmung und Wahnsinn tritt ins Hirn des Beschauers, der noch eben Lebende zu Skeletten entblößt trifft. Widerstand schreit sich nieder aus dem Munde des ersten Neugierigen, der zuläuft und Weltuntergang heult!... Tut den Wurf des Balls von der Kuppe der Kuppel!... Seid Rächer!... Seid Kämpfer!!... Seid Sieger!!!" — „Faßt nicht nach dem Ball. Verwerft die Verführung. Zerstört nicht eure Macht mit dem Wurf!" entgegnet der Milliardärarbeiter, der neue Mensch. Ihr vollendet euch nicht mit Erfindung, wie vorher nicht mit Reichtum und Größe. All das zerfällt und zerfiel. Werdet mehr: Dulder! Leistet Dienst, der nichts zeitigt, höhlt den Wert, der nicht wuchert, baut das Reich, das in euch ist. „Über Triften von Grüne lockte euch einer vor mir — ihr verwiest ihn recht. Nichts um euch schont in euch das Beträchtliche — es hürdet sich nicht im Geviert von Siedlung und Siedlung: — — nicht von dieser Welt ist das Reich!!!!" Redegefecht nun zwischen dem Alten und Neuen, dem Greisen und Jungen, am Ende in die vier Sätze zusammengefaßt: „Kehrt ins Werk um!!" — „Errichtet die Herrschaft!!" — „Gründet das Reich!!" — „Zündet das Giftgas!!!" — „Unser die Macht!! Unser die Welt!! Zielt den Ball — — beeilt den Wurf — — verderbt die Beschießung!!!" triumphiert der Großingenieur. Da ergreift der Milliardärarbeiter die Kugel, um sie von der Kuppel aus nicht gegen den Feind, sondern über sich zu werfen. Klirrend zerbricht das Glas. Beschießung setzt ein, Wände stürzen. Stille. Dann „Langsame Helle: die Halle ist ein Trümmerfeld von Betontafeln, die sich übereinanderschieben wie aufgebrochene Grabplatten — ausragend die schon geweißten Skelette der Menschen in der Halle". Eine „Gelbfigur — Stahlhelm, Telephon am Kopfe, Draht hinter sich ausrollend", läuft über die Schutthalde an. Und es geschieht, was der Großingenieur prophezeit:

Gelbfigur hemmt — starrt irr — schreit ins Telephon. Meldung von Beschießung: — — — — kehrt die Geschütze gegen euch und vernichtet euch — — — — die Toten drängen aus den Gruben — — — — jüngster Tag — — — — dies irae — — solvet — — in favil — — — — Er zerschießt den Rest in den Mund. In der dunstgrauen Ferne sausen die Garben von Feuerbällen gegeneinander — deutlich in Selbstvernichtung.

Der Gestalter der Vision des neuen Menschen und der Denkspieler

Der Kreislauf der Visionen ist geschlossen. Mit Kreuzigung und Himmelfahrt begann es; drei Dramen spielten ums Paradies, es lag in dem einen Drama vor dem Erwachen, war Anfang — es lag in den anderen in der Zukunft, hinter dem Erwachen, war Ziel, war Ende und Vollendung; nun schließt die Vision vom Weltgericht und Jüngsten Tag den Ring. Über die Geburt dieser einzeln nebeneinander wirr wirkenden Visionen aus der wirren Sehnsucht unserer Zeit ist kein Wort zu verlieren: als Visionen Vieler sind sie möglich und verständlich, als Visionen dieses Einzelnen ein schmerzhaftes Rätsel. Schmerzhaft, weil der, der sie gestaltete, das Bekenntniswort geschrieben hatte: „Von welcher Art ist die Vision? Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen." Denn alle diese Visionen sieht man von keiner Grundvision von einem neuen Menschen aus gestaltet. Wohin der neue Mensch Georg Kaisers wirklich endgültig zielt, weiß man nicht. Dieses Schwanken, das wie ein lediglich geschicktes technisches Verwerten von mehr oder minder klaren sehnsüchtigen Gefühlen aussieht, die die Zeit erfüllen, hat ihm den Namen eines Sudermann des Expressionismus eingetragen. In Wirklichkeit will er zweierlei sein: der Gestalter von der Vision des neuen Menschen und der „Denkspieler". Von der Freiheit des Denkers, den Standpunkt zu wechseln, in Denk-Spielen die Möglichkeiten vieler neuer Formeln zu erörtern, machte er allzureichen Gebrauch: ein

Beweis mehr, daß der an der Szene erwachte Denker, der Rechner, der Erörterer viel stärker ist als der Ethiker und Prophet. Wie dieser in den Bemerkungen über „Vision und Figur", so gab jener in dem kurzen Aufsatz „Das Drama Platons" sein Programm:

Das Drama Platons

„Für die Würde seines Ausdrucksmittels sucht der Dramatiker in strenger Prüfung nach wichtiger Bestätigung. Zwingt er in die Dramaform seine Erkenntnisse und Erschütterungen? Läßt die Drängung zu Akten genügend Raum? Sind Auftritt, Erscheinung, Figur tiefe Gefäße jedem Inhalt? Ist Schauspiel fassende Hülse ohne Verlust?

Rechtfertigung seiner Werkbildung erlangen will der Dramatiker. Dünnes und dummes Spiel entstellt oft die täglichen Theater. In dies Theater geht der Dramatiker mit Zögern — und dennoch zieht es ihn mit unduldsamer Forderung hin. Seine Scham ist nur flüchtig — und aufzitternd sieht er schon sein Werk scharf im Bühnenbild. Sein Widerstand ist vergeblich — Erkenntnis wird Erscheinung — und von der Erscheinung getragen überhöht sich seine Erkenntnis. Das Drama schenkt ihm die letzte Anschauung. An Figuren schießt der Gedanke zu größter Möglichkeit auf.

Ein Irrtum ist nicht mehr fürchterlich. Das Drama Platons legt Zeugnis ab. Es ist über allen Dramen. Rede stachelt Widerrede — neue Funde reizt jeder Satz — das Ja überspringt sein Nein zu vollerem Ja — die Steigerung ist von maßlosem Schwung — und auf den Schlüssen bläht sich geformter Geist wie die Hände Gottes über seiner Weltschöpfung.

Befriedigt wird die Schaulust — sich befriedigt Platon sein Vergnügen am Schauspiel: ins ‚Gastmahl' tritt Alkibiades, auf die Flötenspielerin gestützt, Veilchen und Efeu im Haar, angetrunken, Sokrates an der Tafel.

Wann schaute ein Dramatiker eine kühnere Konfrontierung an als Sokrates und Alkibiades? Wo erfand noch einer dies Ja und Nein seinem Drama? Maßlos groß ist der Anblick. Zuerst war dieser sicherlich. Die Kontrastierung wurde aufrüttelnd schöpferisch — entriß dem Denkenden die Form zur Denkbarkeit seiner profunden Weisheit. Es entsteht kein Buch — es wird Bühne. Es wird vollkommener mit neuer Schöpfung. Jede Begegnung von Figuren wird Anlaß — bis nur noch aus Begegnungen Gedanken entstehen.

Die Plastik der Szene ist fabelhaft geworden. Phaidon. Das Gefängnis um Sokrates. Sokrates von den Freunden umstellt. In wehem Abschied vom Weibe. Von den Kindern. Begrüßungen schwellen rasch zu Letztes entdeutenden Gesprächen an. Werden und Tod ist darin — von Figuren erjauchzt und erlitten. Das Wort ist das Kleid der Figur — ohne sie bleibt es unauffindbar. Die Scene besteht.

Für die Würde seines Ausdrucksmittels sucht der Dramatiker in strenger Prüfung nach wichtiger Bestätigung. Jetzt entdeckte er sich die Notwendigkeit der Dramaform. Mit festem Finger zeigt er auf Platon. Hier ist Aufruf und Verheißung von allem Anfang schon geschehen. Das Gebiet weitet sich in grenzenlosen Bezirk. Da befriedigt Schauspiel tiefere Begierde: ins Denk-Spiel sind wir eingezogen und bereits erzogen aus karger Schau-Lust zu glückvoller Denk-Lust."

Der gerettete Alkibiades

Diese Worte, allgemein gültig für Kaisers gesamtes Schaffen, haben zugleich den Wert einer Sondereinführung in das Werk, das diese Figuren und Gesichte Platos umschaut in ein Kaisersches Denkspiel, in das Stück in drei Teilen „Der gerettete Alkibiades" (1920). Das ist ein Spiegelbild der seltsamen Wirklichkeit, in der Bejahung und Verneinung, Schein und Wahrheit beängstigend gemischt sind, wo zeugendes Leben aus reinen und unreinen Quellen rinnt, wo nur der Tod den ahnungs- und rettungslos Verstrickten erlöst. Freilich: nur der Denkende weiß es und leidet's, nur der Sokrates-Mensch, der unansehnliche, bucklige Hermenmacher. Kein lockendes Vorbild zunächst für Athen! Das ist Alkibiades, schön und ein Held, vergöttert als Führer von den Knaben in der

Ringschule. Aber auch der Held wäre in verlustreicher Schlacht den Feinden entwaffnet erlegen, hätte da zurückgeblieben im Kakteenfelde nicht der Buckel Sokrates gehockt, einen unsichtbaren, aber wie Feuer brennenden Kakteendorn in der Sohle, unfähig zu fliehen, aber gereizt, gegen Freund und Feind so blindwütend um sich zu schlagen, daß er Alkibiades retten, daß der Gerettete die wieder zurückströmenden Scharen zum Siege führen kann. Was einmal bestimmend war, muß weiter bestimmend bleiben, soll die Welt nicht irre werden: und so brennt der Dorn in Sokrates' Sohle bis an sein Lebensende, wird Anlaß zu Erkenntnissen und Mißverständnissen, die beide doch als neue Wahrheit Leben zeugen und ein ganzes Volk verwirren und verwandeln. Verwandeln den Alkibiades, der hinter das Geheimnis dieses Menschen zu kommen sucht, der ihn erst rettete und dann den Goldkranz, den der Preishochrichter dem Retter des Retters verlieh, an ihn schenkte. Darf Sokrates ihm sagen, daß er nicht auftreten konnte, in der Schlacht nicht und nicht vor dem Preisrichter, ohne das lächerliche Geheimnis zu verraten und damit den gefeierten Helden und Sieger lächerlich zu machen? Ist nicht die Ausrede, die er aus Mitleid hat, die auch eine Wahrheit ist, gebotener: die Wahrheit, daß die Schlacht ausgefochten werde mit Händen und Beinen, ein grundsätzlicher Kopfarbeiter, wie ein Hermenmacher aber, sich für solche Arbeit seinen Kopf nicht krönen lassen dürfe? Aber Alkibiades, der schöne Kämpfer mit Händen und Beinen, ist verwirrt, verändert; er macht die Knaben der Ringbahn zu Sokratesschwärmern, er führt ihn im Triumph von keifenden Fischweibern des Marktes in seinem Tragsessel ins Gelage, er führt ihn zu seiner Phryne, um dann, als seine Geliebte genau wie er nach dem seltsamen Menschen verlangt, verstört die heiligen Hermen vor ihrem Hause umzustürzen. Alkibiades ist angeklagt, Alkibiades wird zum Tode verurteilt; aber vor den Richtern steht Sokrates: als Retter des Retters, des jetzigen Schänders, ist auch Sokrates des Todes schuldig. Aber er könnte am letzten Morgen fliehen, die Knaben haben die Wachen bestochen; aber fliehen? Mit dem Dorn in der Sohle! Unmöglich! Er muß die Knaben und eine Welt nach ihm die Pflicht zu bleiben lehren. „Nur der Sokrates kann den Sokrates retten — — sonst stürzte der Himmel über Griechenland zusammen!" Nur vor dem Tode wird er des Dornes los.

Schluß des Dramas Der gerettete Alkibiades

Von der Stiege langsam der Heilgehilfe — geschoren, nackt bis auf schwarzen Schurz — mit hölzerner Flasche und hölzernem Becher. Hinter ihm drängen Knaben.

Sokrates.

Tretet ehrfürchtig beiseite — der Wirt bemüht sich um seinen Gast mit Flasche und Becher. Zum Heilgehilfen. Habe ich dich um eine Stunde deines Morgenschlafs bestohlen? So will ich mich jetzt beeilen und du wirst den Verlust noch einbringen. Die Knaben füllen die ganze Zelle.

Fünfter Knabe.

Sokrates — du hast eine Frist nach dem Gesetz, bis dir der Becher gereicht und wieder genommen wird.

Sokrates.

Soll dieser Mann zweimal gehen, der mir schon ein Stück seiner Nachtruhe geopfert hat? Zum Heilgehilfen. Entschuldige dem Knaben seinen Eifer. Bist du gewiß, daß dein Gift kräftig ist?

Heilgehilfe.

Ich rieb grünen Schierling in der Nacht, wie er zubereitet werden muß, um wirksam zu sein.

Sokrates.

So bist du nicht ins Bett gekommen? Dann ist Grund, mich doppelt zu beeilen. Verzeih, Freund, daß ich dir einen Verdruß bereitet habe. Spute auch du dich!

Die Knaben
andrängend

Sokrates — lebe noch!!

Sokrates.

Stoßt nicht an den Gastgeber! Zum Heilgehilfen, der die Flasche geöffnet hat und in den Becher ausgießen will Was tust du? Es verschüttet sich ein Tropfen — oder an den Wänden der Flasche heftet sich ein Rest, wenn du in den Becher ausgießest — der mir fehlen könnte. Laß mich aus der Flasche trinken! Er nimmt die Flasche und leert sie in kurzem Zuge.

Stille.

Sokrates
umblickend. Unbeschreiblich der Geschmack. Eine sanfte Bitterkeit — und schon geschmacklos. Ist das alles?

Heilgehilfe.

Du mußt aufstehen und herumgehen — bis Müdigkeit eintritt.

Sokrates.

Ein kostbarer Rat. — — Bist du Arzt?

Heilgehilfe.

Heilgehilfe.

Sokrates.

Ein guter Namen für den Henker. — — Bist du in kleinen Handreichungen erfahren?

Heilgehilfe.

Was verlangst du?

Sokrates.
nach langem Blick nach den Knaben.

Löse mir links den Schuh und suche unter der Sohle — —: ich trat mir irgendwo einen Splitter ein — — der mich hindert deinem Befehl zu gehorchen. Ich könnte sonst nicht in der Zelle auf und ab schreiten.

Heilgehilfe
tut es — hält den Dorn.

Sokrates.

Gefunden?

Heilgehilfe
betrachtet den Dorn.

Sokrates
sich hochsetzend. Wundert dich was?

Heilgehilfe.

Es ist kein Splitter, wie du sagst — — ein steifer Stachel — — ein Dorn von Kaktee — — die hier nicht wuchert — —

Sokrates.

Ich lasse ihn dir, da ich dich anders nicht bezahlen kann.

Heilgehilfe.

Er muß im Fleisch furchtbar geschmerzt haben.

Sokrates.

Grauenhaft, Heilgehilfe — und es kostet das Leben, um das zu ersticken! — — Er steigt auf vom Schlafbock. Aber das Gift im Leibe vernichtet Mißverständnisse. Ich habe mit letztem Pfennig bezahlt und brauchte das Licht nicht zu scheuen! — Er beginnt zu gehen, die Knaben weichen vor ihm an die Wände.

Sokrates.

Gebe ich euch ein Schauspiel? Ist es Tragödie oder spielt sich Lachen hinein? Der Schauspieler oben weiß es nicht — der Neugierige unten enthüllt es nicht — wie ist die Vermischung vollkommen? — Trauer hat Tränen — Freude vergießt sie — — in eine Seligkeit münden die beiden. Wer unterscheidet? — — Ihr nicht — — und ich nicht — —: das Große ist im Kleinen verborgen — — und aus Geringem türmt sich Erhabenes in Gipfel, wo Schnee und Sonne im Bündnis sind! — — — Langsam gehend. Schnee — — ist Kälte — — auffrierend aus Bein und Brust — — — — Sonne — — Glut — kreisend — — im Haupt — — — — Eiszone — — — — Wüstenmittag — — — — kalt — — warm — — rieselnd — — schaudernd — — wollüstig — — — — Er erreicht den Schlafbock und legt sich lang. Murmelnd. Heil—ge—hil—fe . . .: du — — mußt — — für — — mich — — eurem — — Schutzherrn — — opfern — — — — Wie — — heißt — — euer — —??

Heilgehilfe.

Ich leistete dir einen kleinen Dienst.

Sokrates.

Wie — — heißt — —??

Heilgehilfe.

Asklepios.

Sokrates

vergehend. Ich — — bin — — dem — — Asklepios — — einen — — Hahn — — schuldig — — — — Er streckt sich — ist tot.

Die Knaben

in Erschütterung stumm treten an den Schlafbock.

Ein Knabe

zu Fußende — den Kopf aufgebogen — die Arme über sich streckend — in Begeisterung.

Die Knaben

aufmerksam — hinweisend — flüsternd.

Platon — — Platon — — Platon — —

Der Knabe

ausbrechend.

Hörtet ihr: — — so schied Sokrates vom Leben wie von einer langen Krankheit — — und dankt dem Tode wie einem Arzte, der ihn von schwerem Leiden erlöst!!

Durch die Luke schießt Sonnenstrahl und trifft die Füße des Sokrates.

„Der gerettete Alkibiades" steht wie die sozialen Gesichte („Gas" und „Hölle — Weg — Erde") bedeutungsvoll am Ende einer ganzen Entwicklungsreihe, enthält in Stärken und Schwächen den Verneiner und Bejaher, Umwerter und Neuwerter, den Tragiker und Komiker, den Gestalter von Gesichten und den

Georg Kaiser Spieler mit Gedanken. Vom neuen Menschen ist nicht ausdrücklich die Rede, und doch geht's um ihn. Und eines ist gewiß: vor den Milliardärabkömmlingen, vor Spazierer, ja selbst vor Eustache de Saint-Pierre hat dieser Sokrates mit dem Vorzug größerer Unfeierlichkeit den Vorzug wahrerer Menschlichkeit voraus.

Werke nach 1920

Die Werke, die nach dem Krisen- und Schicksalsjahre 1920 erschienen sind, haben dem unruhigen Bilde Georg Kaisers nicht festere Linien gegeben. Einiges kommt wieder aus zweiter Hand: „Der Protagonist" (1922) ist eine in der Handlung entlehnte einaktige, nicht überzeugende psychologische Studie des Schauspielers. Der aufregende Dreiakter „Kanzlist Krehler" (1922) wiederholt auf einer höheren Ebene mit einer Flucht ins All unwahrscheinlicher noch die Flucht des Kassierers in die Welt. „Die Flucht nach Venedig" (gedr. 1922, vordatiert 1923) beredet mit klugen Worten Mussets und George Sands, was der jüngere Kaiser in den erotischen Frühwerken gestaltet hatte, ist daneben eine dramatische Abhandlung mehr über das alte Thema „Literatur und Leben". Etwa gleichzeitig weiß „Gilles und Jeanne" (1923) ein anderes Gegensatzpaar in der schauerlichen Gegenüberstellung von Wüstling (Gilles de Rais) und Heiligen (Johanna von Orleans) theatermäßig aufzuputzen. Darauf folgen zwei ironische Spiele, ungleich im Werte, das eine, „Nebeneinander" (1923), ein technisches Musterstück, das das Bild chaotischen Lebens von heute, wo es keine innerliche Beziehung gibt zwischen Mensch und Mensch, nur ein Nebeneinander, einer grotesken Symmetrie unterwirft; das andere, „Kolportage", halb überlegenes Spiel mit der Hintertreppe, halb ihr Opfer. Von den übrigen Werken fesselt „David und Goliath" (1921), die veränderte Wiederaufnahme einer früheren Kleinstadtkomödie, eigentlich nur wegen des Schlußaktes, der wie eine leichte luftige, heitere Spiegelung des Prozeßerlebnisses wirkt. Die ernste gibt „Noli me tangere" (1922): zeitlich der quälende Ablauf eines Abends in einer Haftzelle, in die nacheinander von drei Aufsehern 16 Häftlinge — sie sind nur mit den Nummern 1 bis 16 bezeichnet — zusammengepfercht werden. Um einer Schüssel Abendkost willen verrät Nummer 5, ein „drahtig Rothaariger", Nummer 16, einen Weißreinlichen von unbestimmbarem Alter in befremdender Tracht, einen versehentlich hierher verschleppten Edelmenschen, der zur Rettung eines anderen ihm seinen Mantel gegeben, an die Aufseher und hängt sich dann am Bettpfosten auf. Was Georg Kaiser will, erklärt allzu wortselig in einem Vorspiel ein mittelalterlich aufgeputzter Ausrufer: Aus Menschen neuen Alltags soll wieder die Gewissensstimme des alten Messespiels durch den ältesten und jüngsten Stoff reden: durch das Drama von Judas und dem Heiland, durch das Urspiel vom Gottesmenschen, der blutet, durch das Urspiel vom Schachermenschen, der verrät, durch das Urspiel von Liebe und Verrat, Tag und Nacht, schwarz und weiß. Wie Anklage gegen seine Kläger klingt's ganz verhüllt aus dem Werke.

Kaisers Selbstdeutung seines Schaffens: Alles ist Durchgang

Dem Leser, oder Hörer, der, von jedem Drama aufs neue verwirrt, auf ein neues Ziel gelenkt wird, bestochen fast jedes Mal von der technischen Meisterschaft des Dramatikers, kommt ein letztes Mal Georg Kaiser mit einem Selbstzeugnis zu Hilfe, das die früheren halb erläutert, halb widerruft. Er sagt, warum er sich verwandeln muß mit jedem Werke, warum man ihn, der immer in Bewegung sein muß, nicht fragen darf, wo er steht.

„Das Drama schreiben ist: einen Gedanken zu Ende denken. (Wer sich ausgedacht hat, macht sich an seine verflossenen Schauspiele wieder heran und assistiert ihren theatralischen Exekutionen: Genesis des erlauchten Meisters.) Idee ohne Figur

bleibt Nonsens: Platon schreibt die aufregendsten Szenen und entfaltet sein Denkwerk so. Sonstige philosophische Wälzer distanzieren mit jeder Pagina mehr vom Titel (und auch der Titel ist neblig). Georg Kaiser

Man soll sich der gewaltigen Arbeit unterziehen — will man schon nachdenken —, sein Drama zu formulieren. Was ich dem Nächsten nicht mit knappem Dialog versetzen kann, entschwebt ins Stupide. Der Mensch sagt, um zu denken — denkt, um zu sagen. Die besten Münder haben sich seit Urzeit dem genus humanum eingepredigt — hört doch hin! Es kann doch unterwärts nicht immer mit Rohrstöcken gefuchtelt werden, um oben zu erhellen. Die Menschheit hat sich in ihren Dramendenkern ungeheure Dinge vorgenommen; machen sie auch das Leben jetzt schwer — in euren Enkeln triumphiert das Resultat: das Individuum denkt formend — formt denkend.

Was gilt dem Dichter sein Drama zuletzt? Er ist mit ihm fertig. Schon übermäßig quälerisch die lange Beschäftigung mit einem Gedanken. Inzwischen schossen zehn frische auf. Aber heldisch behält der Dramatiker den Strang im Griff, bis er sich an den Schluß vortastete. Da ist der Gedanke zu Ende gedacht. Sofort geschieht Aufbruch im neuen Bezirk — es heißt die Frist nützen, die Hirn und Blut hierorts haben. (Dabei taucht das Afterbild des Dramatikers auf: des zu seinen Werken zurückkehrenden. Er spricht von ihnen, er verweist mit Laternenpfählen auf sie, er sieht sich in markanten Logen vor Aufführungen, er stopft sich den Bettsack mit altem Lorbeer — ruhmkniſternd nachts unter seiner schnarchenden Breitseite.)

Wer die Vielheit ungedachter Ideen begriff, hat kaum Zeit zur Liebe. (Das klingt trostlos — aber ich ziehe gleich die schönste Sommersonne an meinem Himmel auf.) Doch keinem Kopf ist ein unerträgliches Quantum an Nachdenklichkeit eingesenkt. Die Totalität Mensch ist vortrefflich balanciert. Nur wird diese äußerste Klugheit verlangt: ein Ende zu machen, wenn man das Ende sieht. Wer sich verschleppt, bringt sich ums Leben. Aufs Leben kommt es an. Das ist der Sinn des Daseins. Sein erschöpfendes Erlebnis. Alle Straßen führen dahin — aber alle Straßen müssen marschiert werden. Ein Weg führt durch den Kopf. Er verlangt für seine Erledigung das schärfste Training: denken können. Formung des Dramas ist das Mittel — nie das Ziel. (Wer das verwechselt — siehe vorher, erlauchter Meister. Ich nenne hier nicht negative Namen, um nicht die nächsten Seiten mit dem Index der Literaturgeschichte zu füllen — sondern den positiven Rimbaud, wie er als Kaufmann in Ägypten seinen Pariser Gedichtruhm verlachte.) Einen ausgezeichneten Menschen auf eine seiner Fähigkeiten festlegen wollen, ist schurkenhaft — wer die Verstümmelung akzeptiert, lächerlich. Es ist beinahe eine Frage der Moral: Dichter zu bleiben.

Ziel des Seins ist der Rekord. Rekord auf allen Gebieten. Der Mensch der Höchstleistungen ist der Typ der Zeit, die morgen anfängt und nie aufhört. Der indisch Untätig-alltätige wird in unseren Zonen überholt: der Alltätige hier schwingt in jenem Tempo, das die Bewegung unsichtbar macht.

Das Drama ist ein Durchgang — aber das Sprungbrett direkt ins Komplette. Nach dieser Schulung ist der Mensch vorzüglich ausgestattet, sich in der Welt einzurichten. Er haßt die Dummheit — aber er nutzt sie nicht mehr aus. (Nur der Idiot will übervorteilen — geschäftlich und geistig. Es wird sehr übervorteilt — siehe: Literaturgeschichte.)

Es ist Pflicht für den Schöpfer: von jedem Werke sich abzuwenden und in die Wüste zu gehen; taucht er wieder auf, muß er sehr viel mitbringen — aber sich im Schatten seiner Sykomoren eine Villa mit Garage bauen: das geht nicht. Das heißt die Schamlosigkeit etwas weit treiben und den schlechtgestellten Kokotten infame Konkurrenz machen.

Alles ist Durchgang: sich in Durchgängen (Tunnel) aufhalten — wohl dem, der diese abgehärtete Nase hat — und wehe ihm!"

Es ist möglich, daß viele sich nach solchem Bekenntnis zur inhaltlosen, reinen Bewegung des Geistes, die Seele und Herz verneint, von Kaiser abwenden. Sie unterschätzen den Wert jedes Könnens. Mag er nicht auf das tiefste erschüt- Kaisers Bedeutung

Georg Kaiser

tern können, er verfügt über bauende Kräfte, die man in einer Zeit der Zerschlagung der Formen nicht gering schätzen soll, nicht entbehren kann. Und: welcher jüngere Dramatiker hätte nicht von ihm gelernt, von ihm übernommen! Auch wenn er nicht nur, wie etwa Fred Antoine Angermayer, ein Jünger Kaisers ist.

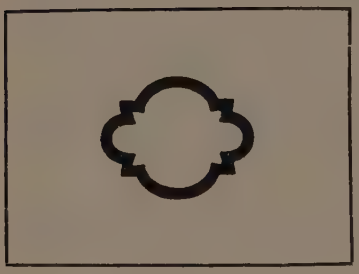
Verlagszeichen der Verlag A.-G. Gustav Kiepenheuer, Potsdam

Gezeichnet von Prof. F. H. Ehmcke, München

Drittes Kapitel

Ichspiegelung – Seele als Ausdruck – Dichtung als Sendung und Prophetie

1. Reinhard Johannes Sorge



Aus tiefster Reinheit brennen meine Ziele:
Ich will die Welt auf meine Schulter nehmen
Und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen.
. . . . . .
Wird's nicht bald Tag? O Qual!
Erlösung! Höher! Aus des Leibes Not
Reckt sich die Seele frei zu ihrem Werk —
Aus dumpfen Fragen spinnt sie Seile Lichtes,
Aus ihrer Sehnsucht spinnt sie sich zu Gott!

Der Bettler: Vierter Aufzug.

Im Anfang ist Expressionismus (wie jede neue ursprüngliche Kunst) Seelenspiegel einer neuen Jugend. Neunzehn Jahre war der Dichter alt, der aus sich das erste deutsche expressionistische Drama schuf, vor dem inneren Auge die neue Schaubühne. Und keiner beweist mit Leben und Werk reiner, was Expressionismus will, was er ist, was er kann, was nicht.

Der expressionistische Dichter — nicht der Literat, der wie ein Expressionist schafft — ringt um nichts härter als um die Einheit von Menschentum und Dichtertum. Tun und Sein — wie läutre ich's zu einem Klang? Kein Expressionist hat diese Einheit so früh, so rein erfüllt wie der frühvollendete Reinhard Johannes Sorge.

Leben und Entwicklung

In Berlin wächst Reinhard Sorge (geb. 1891) auf; die Weltstadt langt nach ihm mit täglichem Lärm und Bildungsschwatz. Tagebücher, Reiseschilderungen, Dramen suchen zunächst ihr äußeres Bild zu erfassen. Ein modernes Gesellschaftsdrama „Das Unbekannte" zeugt von dem tiefen Eindruck, den Ibsen auf

den Knaben gemacht hat. Langsam erlöst ihn Natur und Geist der kleinen Universitätsstadt Jena. Er lernt Ernst Hardt kennen; in Dehmel und Mombert treten ihm Artverwandte eines älteren Geschlechtes nahe. Ein älterer Freund, ein Universitätsprofessor, erschließt ihm die Welt Stefan Georges; eine Liebe, zwei Menschen verklärend wie die des jungen Hardenberg zu Sophie von Kühn, eine Liebe, lauter und heiter, nur in erster Jugend und dieser Jugend nur möglich, befreit die Welt seiner Seele, die Kräfte des Schauens, wenn auch noch nicht die des Bildens und Gestaltens. Das erste Gefühl der Sendung taucht in ihm auf; er weiß sich von nun an all- und gottverbunden. Sorge hat sich — und das wird er bleiben — als Mystiker gefunden. Noch umwölkt freilich sein Weltbild, das bald nur heiterste Selbstgewißheit ausstrahlen wird, jugendliche Schwermut und Todessehnsucht. Da wandelt Nietzsche, oder besser gesagt die Zarathustragestalt, den Weichen, Dunklen, träumend Versinkenden um in einen Harten, Hellen, Wachen, sonnig Gehobenen. Eine Dichtung aus dem Sommer 1911 „Zarathustra. Eine Impression" ist ein Rückblick auf jene Tage; früher schon hat ein Einakter in die Rückkehr des Odysseus die ewige Wiederkehr des Übermenschen hineingeschaut. Im neunzehnten Jahre steht Sorge, als er den letzten Meister findet, im zwanzigsten, als er sich von ihm zu lösen beginnt. Denn die nächste Dichtung, die erste gedruckte, „Der Bettler" (1912), ist ebensosehr Bekenntnis zu Nietzsche wie Beginn der Lösung. Mag nämlich der Bettler manchen Zug der Zarathustragestalt verdanken, mag die Erhöhung des Menschentums von Geschlecht zu Geschlecht, die beherrschende Sorge um „das Werk" ein Nietzschegedanke sein, mit dem Gericht über das Werk im letzten Akte bricht Sorges innerstes Wesen durch, das die der Nietzschewelt fremde Vision des untragischen Bettlers eigentlich von Anfang an enthüllte. Was hier um die Liebe der Menschen von heute bettelnd die von Segen vollen Arme nach allen beglückend ausstreckt, was von Dichtung zu Dichtung mehr erstarkt, ist ein neuer Mensch, der Sprachrohr des Ewigen sein will, ein Mystiker, der am Ende nichts mehr mit Nietzsche-Zarathustra gemein hat, alles aber mit dem heiligen Franziskus, ein untragischer Mensch, der aus allem — dem Tode der Eltern wie der Liebe des Mädchens — die ihn beglückende mystische Verzückung schöpft, zur Inbrunst „Mystischer Zwiesprache" — so heißt bezeichnend ein späteres, zum Teil in der Zeitschrift „Hochland" veröffentlichtes Werk — alle hinreißen möchte.

Von Zarathustra zum Bettler

Reinhard Johannes Sorge
Photographie im Besitze seiner Witwe

Reinhard Johannes Sorge

Kann ich nicht erlösen mit meinem dichterischen Werke, nun dann mit meinem Sein! Sein ist mehr als tun; muß etwas geopfert werden, dann sei es die künstlerische Gestaltung. Der Schöpfer weiche dem Propheten, dem Bekenner! Empfand Sorge das erste Werk, den „Bettler", als eine „Dramatische Sendung", so das zweite, „Guntwar" (1914), als „die Schule eines Propheten". In einem stillen Fischerdorfe an der Nordsee vollzieht sich die Wandlung zum christlichen Mystiker. Eine Vision „Gericht über Zarathustra" (veröffentlicht 1922) rechnet mit der Vergangenheit ab: zum Höllenwerk wird die einst geliebte Dichtung; vor der Gestalt des christlichen Erlösers und seiner Lehre versinkt Zarathustras Gestalt und ihres Schöpfers Welt. Eine Italienfahrt, die der Jungvermählte, von Dehmel für den „Bettler" mit dem Kleistpreis Ausgezeichnete machen kann, vollendet die Wandlung: Sorge wird Katholik; „aus dem Reinhard wird ein Reinhard Johannes", der aus neuer Einsamkeit, diesmal der des Hochgebirges, in den Einaktern von Mariä Empfängnis und Heimsuchung, Christi Geburt, Darstellung Jesu und Wiederfinden im Tempel den Bußruf seines Taufpaten, das „Metanoeite" (1915), das „Bekehret Euch!" des Johannes der glaubenlosen Welt zudonnert, der in „dem Sang in zwölf Gesängen", in „Mutter der Himmel" (1915) mit der Geliebten dem himmlischen Wunder zupilgert, der Jungfrau und Mutter, die am ewigen Glücke als jauchzende Tänzerin ebenso teilhat wie am ewigen Leide als die große Fürbitterin. Als ihm mit dem Schauspiel „König David" (1916) gelungen war, was ihm vorschwebte, ein frommes Weihespiel für Gläubige von heute, fiel Reinhard Johannes Sorge 1916 auf dem westlichen Kriegsschauplatz.

Vom Bettler zu Guntwar, Metanoeite, Mutter der Himmel und König David

Der Bettler als expressionistisches Vorbildwerk

Betrachter, denen der Bekenner zum katholischen Glauben besonders nahe steht, finden die Bewertung des „Bettlers" als des Hauptwerkes ungerecht, und Kritiker und Dichter, die selbst sonst das Bekenntnis zu einer Idee und ihre Verbreitung mehr als ihre Gestaltung in den Vordergrund rücken, sollten sie nicht darob schelten. Trotz alledem wird das Erstlingswerk seinen Sonderwert behaupten; spätere Dichtungen mögen klarer sein — zwingender, größer im Wurf, an dichterischen Einzelschönheiten reicher ist „Der Bettler". Und er allein ist Vorbild, erfüllt für ein ganzes junges Geschlecht von Dramatikern in vielfachem Sinne eine „dramatische Sendung". Was in Gutem und Schlimmem Dramen und ihren Schöpfern bald eigen ist und wird, hier ist es bewußt oder im Keime. Äußerlich zunächst eine neue, von Strindberg unabhängig gefundene, aber scheinbar seiner entrückten Traumbühne bis in Einzelheiten entlehnte Theatertechnik: Spiel auf flacher Bühne vor einem Vorhang; er rauscht auf, Scheinwerfer schneiden ein Stück aus dem dunklen Bühnenraum aus, lassen grell „Gruppenpersonen" auftauchen und entschwinden; Wände weichen zurück, vor blauem Nachthimmel hält der Jüngling, drinnen zugleich und draußen, himmlische Zwiesprache mit den „Gestalten" des Vaters, der Mutter, der Geliebten, den mystischen Mächten, die seine Seelen bauten:

> Ich höre euch ganz. Ihr seid die Sterne und Stimmen,
> Mit denen ich immer lebe. Eure Zeichen
> Habt ihr in mich gemeißelt, diese Zeichen
> Reden nun immer zu mir. Wenn ihr sprecht,
> Wird alles Ewigkeit und schöner Trost...

Innerlich dann: ein in lyrischen Monologen breit ausladendes und einladendes Bekennertum (im Anfang des vierten Aufzuges spricht der Dichter an der Rampe „das Folgende in die Zuschauer: Ihr! ihr! Bereitet mir die

Ernst Stern, Bühnenbild zu **Sorge**, „Der Bettler".
Aufführung im Deutschen Theater in Berlin.

Pfade! / Seht doch, ich stürme unter euch, die Fackel / Rot in geschwungener Hand. Empfangt mich doch! / Umdrängt mich doch! Ich bin des Segens voll!"); ein Hinarbeiten auf lyrische, nicht dramatische Höhepunkte; ein Ausruhen im idyllisch Versunkenen oder inbrünstig Gehobenen; ein Schaffen aus dem Rausch, das kein nachträgliches Bessern, Formen, Gestalten gelten lassen will, weil es nicht weiß, daß es auch Rangstufen der Visionen gibt; als Endeindruck darum Chaos, „ein — wie Hans Franck, der Dramatiker mit Hebbelschem Blut und Geist, geurteilt hat — bald abstoßendes, bald hinreißendes, hier anwidern-

des, dort bezwingendes Gemisch von Albernem und Tiefsinnigem, von Verworrenem und Klarem, von Ekstatischem und Plattem, von Krassem und Reinem, von Vergewaltigtem und Bezwungenem, Dilettantischem und staunenswert Gemeistertem, von Lächerlichem und Erschütterndem; ... ein Tohuwabohu von Lyrik, Monologen, Dialogen, Visionen, Szenischem, Prosa, Versen, Zeitungsdeutsch und Faustnachhall, in dem Genialisches immer wieder künftige Genialität vordeutete, während bare Ohnmacht ihr immer wieder Hohn sprach".

Reinhard Sorge selbst, der junge expressionistische dramatische Dichter, der für seine neuartigen Gesichte nach einer neuen eigenen Bühne verlangt, einer Stätte zur Heiligung, zu der Menschen aus allen Ländern, allen Ständen und Berufen, Arbeiter aus den „sausenden Fährnissen der Räder", Hungernde und Krüppel aus ihrem Elend strömen, nicht nur ein „kleines Häuflein Erlesener", und der Mystiker, der aus tiefen Himmeln wachsen sieht „das gnädige Bild des Ankers, der uns alle unerbittlich erzgeschwungen hält an dem Grund der Gottheit", ist selbst der Held. Wechselnd stehen im „Schaubilde" Figuren, die etwas sind, und solche, die nur etwas bedeuten, wirkliche „Menschen", spukhafte „Gruppenpersonen", traumhafte „Gestalten des Dichters", wie schon das Personenverzeichnis scheidet. Dreimal löst sich — dreimal untragisch! — der Dichter. Im ersten Aufzuge zunächst von der lauten Umwelt der Gegenwart. Während der Dichter mit dem älteren Freunde und dem Mäzen beredt, aber vergebens seinen Gedanken einer neuen Schaubühne für seine neuen andersartigen Werke verficht, schneidet der Scheinwerfer mit seinem Leichenlichte abwechselnd Stücke einer verwesenden Welt, aus der Welt der Kunst, über die drei Kritiker mit ihren verdammenden Worten über Hardt, Stucken und Vollmöller den Stab brechen; ist doch auch der beste Dramatiker der Zeit kein Sinndeuter! — der Welt der Seelenlosen, die sich um Kokottenfleisch raufen! — Und doch! Ruft nicht aus den liturgischen Nachrufen, mit denen sechs Flieger des gestürzten Kameraden gedenken, eine neue Menschheitssehnsucht: „Über suchenden Worten die Ahnung —! Über schwankendem Troste der Glaube!" Die zweite Lösung, die von der Familie, gestaltet der zweite und dritte Aufzug. Wie ein Spuk der alten absterbenden mechanisierten Welt poltert der irre Vater durchs Haus, mit der gefundenen Kindertrommel „die alten Fratzen" vor sich herscheuchend: in gehobener Stunde Gottes Baumeister, der sein Traumwissen von den Marskanälen auf die Erde übertragen möchte, große Pläne mit wirren Linien bedeckt und noch in der Todesstunde grausam aus dem Körper eines mit dem Zirkel erstochenen, aus dem Nest gefallenen Vögelchens die fehlende rote Tinte für sein unfruchtbares Werk holt; in ermattender Stunde ein armer Bettler um den Tod, der seinem quälenden Leben ein Ende von seines Sohnes Hand wünscht. Und der Sohn, der Dichter, der wie ein Arzt, ein Helfer des Lebens, für den der Tod ein Menschenschicksal nicht unterbricht, sondern ründet, bewußt dem Vater, unbewußt der Mutter den Todestrank mischt, schafft den müden abgelebten Eltern mit der Todesstunde noch einmal verklärte Erinnerungen an ihre hohe Zeit, da zeugend der Eine Leben gab, fruchtbar die Andere Leben empfing. Eine ergreifende Szene von sagenhafter Gewalt, geschaut und gestaltet weniger von einem moralfreien Jünger Nietzsches, der das „schöne Sterben" verherrlicht, als von einem untragisch Gläubigen, für den es jenseits von Tod und Leben ein glücklicheres Sein gibt. Neben neuer Bindung an neue Sendung — dargestellt in der von aller Welteitelkeit gelösten Geliebten, der mütterlichen Trägerin neuen Lebens — bringt dann der vierte und fünfte Aufzug die dritte Lösung, die Lösung vom Werke. Der Dichter Reinhard

Reinhard Johannes Sorge

Sorges Selbstrückschau und Selbstkritik

Sorge schaut zurück auf das Werk, dessen Schöpfer und Held er zugleich ist, und was er sagt, ist Ziel der neuen dramatischen Kunst und Grenze zugleich, Wille zu solcher Kunst und Geständnis ihrer Ohnmacht. Die Stelle stehe darum im ganzen hier; es gibt keinen expressionistischen Dichter, der nicht Ähnliches gewollt, Ähnliches gelitten, für den Zwiespalt zwischen Dichter und Mensch, Dichter und Heiligem nicht ähnlich nach einer höheren Bindung gesucht; es gibt wenige, die eine so ihrer Natur gemäße gefunden haben wie Reinhard Johannes Sorge.

Der Dichter:

Wie lebe ich dies? Wie lebe ich die Erleuchtung? Er hat die Kerze auf den Tisch rechts gestellt. Mit dem ewigen Fernblick: welch einen Trostkreis hellte mir dieser Blitz auf, daß ich noch leben kann!? Ja, ein Blitz fuhr nieder und zerriß mein Erdreich! Oh Erlebnis! Nacht und Erlebnis; Nachterlebnis! Alle Tiefen hatten sich um mich gelagert, wechselweise mir ihren Kuß aufgepreßt, aber dann schleuderte sich der Blitz aus ihnen ... er warf die Verkündung in mich ... Lichtwort ... Lichtmacht ... Oh Segen des Blitzes! Seligkeit der Lichtmächte! Oh zitterndes Glück der Nähe Gottes, ewiger Kummer seiner Nähe! Wie soll ich leben, da mich dies verdammt —!

Er ist jetzt am Tisch rechts vorn und betrachtet das Manuskript.

Glücklich ist die Arbeit gearbeitet, schön geplant und mit Glück gefügt, ja, in welchem Glückstaumel kreiste oft die Feder! Nun kann kein Strich mehr daran geschehen ...

Er blättert im Manuskript.

Ja, es ist unglücklich, es ist ohne Stille ... Pfui, wie die Dirnen keifen! und dies! und dieses! Rohe Laute, roher Lärm, roh, aber ohne Leben! ohne Stille! ohne Ewigkeit! Wie ein Nilpferd: schwerfällig, trompetend, wälzt sich hier die Handlung durch ihre trüben Gewässer ... Was ist Handlung! ... Was ist wahrhafte Handlung!? ... Sie hat keinen Ausdruck, nicht im Wort, denn sie ist schweigend, nicht in der schauspielerischen Gebärde, denn sie hat wohl Gebärde, aber unnachahmbare, nicht im Schaubild, denn sie bietet wohl ein Bild, aber es ist erfüllt von ewigen Beziehungen, von Regungen und tausend Seelen, die nicht wiederzugeben sind. Dies ist der Fluch! ...

Stille.

Wie würde sich solche Handlung denken lassen?

. . . . . .

Ein Mädchen — — irgendwo im Walde rasten ein Mädchen und Jüngling. Irgendwie kamen sie sich auf der Wanderschaft entgegen. Nun ist es Nacht; es fällt ein Stern ... und das Mädchen — nein, so nicht — es taumelt irgendwo ein Blatt vom Baum, das Mädchen blickt auf und indem sie aufblickt, trifft ihr Blick einen fallenden Stern am Himmel, glänzend fällt er. Und dieser Stern setzt sie so in Verwirrung, Erstaunen, Entzücken, ihre inneren Wesen recken sich unter ihm auf, sie tut einen leisen Schrei. Da hebt der Jüngling den Kopf und sieht sie an. In ihren Augen zittert jetzt all ihr Innentum, alles, was durch den Stern wachend wurde, und dieses zitternde Zeichen ihrer Mädchentiefen fährt in den Jüngling als Strahl und Verhängnis ... Er wird diesen Blick nicht vergessen, der hat sich mit allen Tiefen in des Jünglings Tiefen gesenkt, dort ist er fürs Leben mit ihm verschwistert ... Des Jünglings Leben steht nun unter diesem Blick und unter dieser Liebe, und so ward sein Schicksal.

Aber wäre das Blatt nicht gefallen, hätte das Mädchen nicht emporgeblickt, wäre der Stern nicht gerade bei ihrem Aufschauen gestürzt, so wäre nichts geschehen. Nach kurzer Zeit wären sie auseinander gegangen und es wäre nichts geschehen.

Wer kann es darstellen?

Wer kann es darstellen, wie dieser Licht-Schwung einer trümmernden Welt durch Räume und Räume eilt und irgendwo eine Liebe stiftet und Seelen heilt ...

Wer kann es in Gebärde ausdrücken, wie ihre Mädchenseelen sich ins Auge drängen, wie dieser Blick sich ewig verankert in den Tiefen des Jünglings ... Was geht da vor ...

ich sage verankern ... Mädchentiefen ... Hohle Symbole ... das Eine, was vorgeht, ich fühle es in mir, brennend, das Unaussprechbare —

Mit einer zerbrechenden Geste.

es ist unaussprechbar. Keine Kunst kann es wirklich werden lassen ... Was soll werden! ... Der Fluch! der Fluch! Wie kann ich noch einen Vers niederschreiben, Gestalten setzen, Worte meißeln bei dieser Gewißheit, bei dieser Offenbarung ...! Ja, es war der Blitz aus der Hand Gottes, denn nur Gott kann so unglücklich machen!!!

Sich windend.

Der Fluch ... Die Verdammung ... denn ich weiß — ach, ich weiß es so gewiß — diese Offenbarung wird mich nie verlassen ... der Hunger nach aller Ewigkeit wird mich nie verlassen ... und doch werde ich die Feder greifen und doch Worte dichten. Ich weiß es ... ich fühle es, diese Macht läßt mich nicht, dieser Zwang zu den Symbolen ... Warum ... warum ... Warum kann ich mich nicht lossagen von jeder Kunst, von dem, was sich Kunst nennt ... Warum nicht?

. . . . . .

Hin zu einer Quelle im Wald, einsam mit dem Mädchen, des Morgens zur Sonne blicken, des Abends zur Sonne blicken, die silbernen Wasser mit Händen schöpfen, des Mittags im kühlen Silber baden und die weißen, reinen Mädchenbrüste küssen, keusch wie die Quelle küssen, und die Füße auf moosigen Steinen ... Und Tag um Tag so, alle Tage so, Silber und Sonne und Mädchen und Ewigkeit ... Ja, das wäre das Leben ...

Niederbrechend.

Oh Glückseligkeit ... Nur das wäre das Leben, strahlend rein — und nur so wäre es heilig ... nichts anderes darf heilig genannt werden, keine Kunst darf heilig genannt werden, weil sie noch reden will ... Oh Träne! Träne! ... Glückseligkeit! ... *DAS EWIGE LEBEN!!!* Und es nicht leben können! Ich weiß ja, ich kann es nicht leben — oh Fluch! oh Fluch! zum Wort verdammt sein! Ja, ich bin zum Wort verdammt! Ich muß Bildner werden der Symbole, muß dem Priestertum entsagen ... Künstler ... Halbheiliger nur ... Schein-Heiliger.

. . . . . .

Laß sinnen ... sinnen ... Symbole ...

Jäh empor, mit Händen aufwärts.

Oh Trost des Blitzes ... Erleuchtung ... Schmerztrost des Blitzes ... *SYMBOLE DER EWIGKEIT* ...

Ende! Ende! Ziel und Ende!

Wenn mich das Blut, die Summe der Unwirklichkeit, des Lärms, des Lärmen-Wollens in mir ... in meinem Blut, wenn dieses verdammt, in Symbolen zu reden, so gilt es: *DURCH SYMBOLE DER EWIGKEIT ZU REDEN.*

Erschöpft.

So wäre dies dann ein Ziel ... Ein Wesen der Sendung — schmerzlich — schmerzlich, denn die Sendung bleibt — zwar schafft sie näher — aber die Sendung bleibt.

Eine Stille.

Der Dichter:

im Traum.

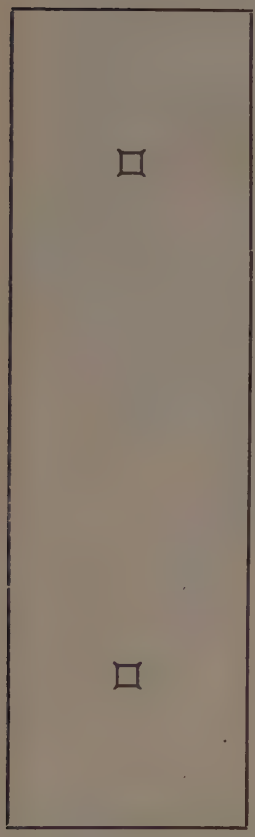
Nun muß ich nieder in den Tiegel steigen,
Die siedenden Erze mit den Händen greifen
... Und läutern ... läutern ... Nun muß ich den Kreis
Schlagen um diese Zeit und ihren Zirkel
Malen in Weltnacht und als neuen Stern.

„Durch Symbole der Ewigkeit zu reden!" Sorge versucht es nach dem Bettler zunächst auf undichterische Weise. Der Dichter weicht dem Heiligen. Vom „Guntwar" an bis zu „Metanoeite" übernimmt er den Wortlaut der christlichen Offenbarungen als fertige, letzte Symbole der Ewigkeit. Dichtung aber ist

immer wieder neues eigenes Wortwerden der Gottheit in neuen Symbolen. Daß er fallen mußte, als mit „Mutter der Himmel“ und besonders mit „König David“ der Dichter wieder zu erstarken begann, war für uns schmerzlicher Verlust. Ob für ihn tragisches Schicksal? Um den Preis des chaotischen, unfertigen Werkes gab der frühe Tod dem Bilde des blonden Jünglings einen fast überirdischen Schein, der in den Farben der Legende — blau und gold — von Jahr zu Jahr immer himmlischer strahlt.

Reinhard Johannes Sorge

2. Paul Kornfeld



Menschlich ist der Charakter und irdisch,
Doch über ihn jubelt sich empor
Unsterblich die Seele!

Aus „Himmel und Hölle“ II. 1.

„So stehen wir da und wissen manches“, sagte er „und können doch den Tod nicht bannen und nicht die Tränen hemmen und dem Leid nicht sagen: geh von hier! und der Welt nicht sagen: Welt, sei anders! und können nur offen sein, daß wir von allem wissen, und bereit sein, daß alles in uns strömen kann. So stehe die Seele da, daß sie empfange, was des Weges kommt! Ja, so sei es! Ja, so sei es!“

Aus der Erzählung: „Die Begegnung“.

„Wer aber unter den Lebenden teilhaftig ist eines höheren Bewußtseins, erfüllt mit anderem Wissen, als dieses Leben es geben kann, begnadet mit unerschütterlichen Dogmen, die ihm festeres Fundament sind, als alle Erfahrungen, wer seine Heimat im All und nicht nur auf der Erde hat, wer ein reineres, ursprünglicheres Bild von dieser Welt kennt, als unsere Wirklichkeit es darstellt, und ein reineres, ursprünglicheres Bild des Menschen, als das tatsächliche Leben es schafft, der setze, unbeirrt von Zufälligkeiten der Umwelt und den zufälligen Merkmalen des Menschen, der setze dieses Bild ans Licht, daß es strahle, in diese Welt, als Denkmal für den von Gott geschaffenen Menschen und als mahnende Erinnerung an ihn. Und es wird nicht anders sein können, als daß einmal alle Menschen, daß jeder Mensch erkennt, daß dieses Bild auch sein Bild und dieses Denkmal auch für ihn gesetzt ist.“

Aus der Abhandlung:
„Der beseelte und der psychologische Mensch“.

Kornfelds Lehre von der Aufgabe und dem Sinn der Kunst

An anderer Stelle hat Paul Kornfeld (geb. 1889 in Prag) hier bereits gesprochen: als Vorkämpfer einer Kunst, die Geist und Seele geben will, nicht aber „Charakter“ und „kausale Psychologie“; als Prophet einer „metaphysischen“ Auffassung des menschlichen Lebens gegenüber einer rein natürlichen, die aus Materialismus Monismus mit Religion verwechselt; als Bekenner einer Weltanschauung, in deren Mittelpunkt der Mensch steht, irdisch zwar, aber auch „Spiegel und Schatten des Ewigen und Gottes Mund“; als Feind aber auch jener politischen Zweckkünstler, die wissen sollten, daß alle Politik „Verirrung“ und

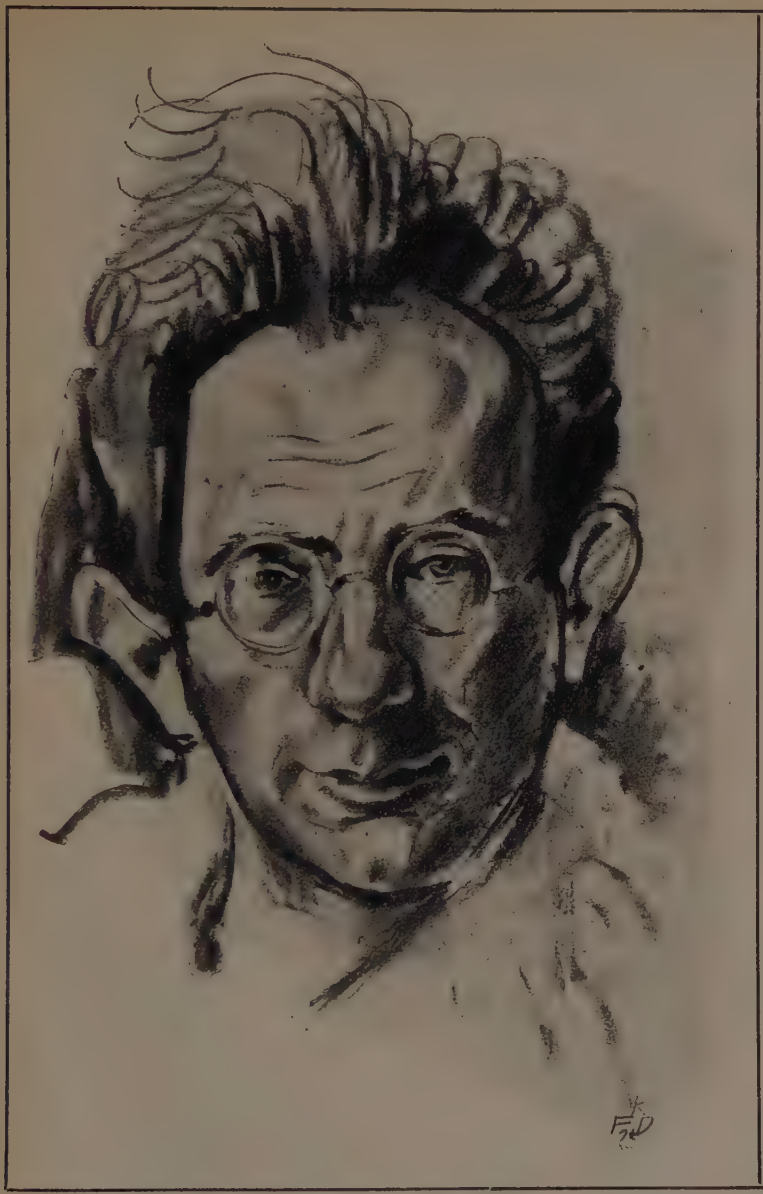
Paul Kornfeld

„fauler Selbstbetrug" ist, „das Mittel der Bequemen und Verantwortungslosen, die sich, statt an sich, lieber an die Masse wenden, lieber die Umwelt verändern wollen, statt sich selbst ..." „Metapolitik" will Kornfeld geben. Da ihm, wie schon angeführt, letzter Sinn aller Kunst dünkt, „dem Menschen vorzuführen, wie alle Wirklichkeit nur Schein ist und hinschwindet vor dem wahren menschlichen Dasein", so erscheint ihm dies als „Mission der Kunst,

daß sich dem Menschen durch sie die Sinnlosigkeit dieser seiner Welt erweist, daß sich ihm erweist, daß eine andere ihm die gemäßere ist: jene, in der die höheren Eigenschaften seiner höheren, seiner beseelten Natur lebendig sind, und sei es auch, daß diese sich zu einem anderen Kampf, vielleicht sogar zu einem anderen Chaos verdichten; in welcher der Rasende, der von einer Liebe oder Leidenschaft Besessene Mittelpunkt ist, in der der stärkste Kampf nicht die Konkurrenz, sondern der zweier Liebender ist, oder jener innere Kampf zweier Pflichten, oder jener zwischen Menschen, dessen Sieg der Sieg einer Idee, eines Begriffes oder Glaubens darstellt, und in der die Herrschaft von einer geistigen Macht ausgeübt wird, oder deren höchstes Merkmal es wenigstens ist, daß ihr Träger nicht nur oberster Kriegsherr, sondern auch oberster Glaubensherr ist, und sei es auch, weil die letzte Einsicht fehlt, daß jener Kampf zur Grausamkeit und diese Herrschaft zur Tyrannei entgleisen; jene Welt, in der nicht das Mittelmaß lobenswert, sondern das Extrem bewundernswert ist, und in der die bürgerliche Moral und Humanität nicht den Mangel an Kraft und Leidenschaftlichkeit zu verdecken braucht; in der das Alter nicht nur tüchtiger, sondern — weil es seine ihm bemessenen Tage und Jahre wahrhaft gelebt hat — auch weiser und verehrungswürdiger ist als die Jugend, und die Jugend nicht nur unerfahrener, sondern auch lodernder als das Alter; in der der Mensch Schicksal und Berufung und nicht nur einen Beruf hat, in der der Tod nicht nur die Beendigung einer Karriere darstellt, in der nicht nur die materielle Kausalität, sondern auch jene der Schuld und Sühne und der Vorsehung besteht, und die ewige Menschheitsfrage: warum? sich nicht mit der Erklärung einiger Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung als Antwort begnügt, und in der die Erkenntnis sich mehr auf selbsterlebte Dogmen stützt als auf die Empirie, auf Analyse und Selbstanalyse; in der der wahre Mensch nicht von den Funktionen seiner geistigen und körperlichen Notdurft verschlungen wird, und er, auf eine eigentliche Form gebracht, sich seines tiefsten Wesens und seines Dämons bewußt wird: des Dämons des Mensch-seins, dessen eine Stimme die des Gewissens ist."

Besonderheit seiner Dramen

Nicht immer deuten Dichter das Wesenhafte ihres Werkes. Hier geschieht's; es gibt keinen besseren Wegweiser durch Kornfelds Werk — namentlich das dramatische — als seine eigenen Bemerkungen über Aufgabe und Sinn der Kunst. Was an diesen Dramen auffällt, ist die Kluft zwischen äußerem Geschehen und innerem Erleben, Schein und Sein, Tatsache und Bedeutung. Wer nicht weiß, daß es Kornfeld nur auf die Erweckung der Seele, auf Erfüllung mit Sehnsucht nach Ewigem ankommt, wer diesen Gebilden nur naht mit der Erwartung, die gewohnte, „materielle" und „psychologische Kausalität" auch hier bestätigt zu finden, der muß diesen Werken unrecht tun. Ohne Kenntnis der Grundvoraussetzung, daß der Mensch eben nicht eine „Summe von Eigenschaften und Fähigkeiten" ist, „von einer psychologischen, der materiellen ähnlichen, Kausalität beherrscht und gelenkt", kann die äußere Handlung den Eindruck von etwas künstlerisch ganz Unbeholfenem machen. Erzählt man, was geschieht, so kann das wie eine Hintertreppengeschichte wirken. Zufälle spielen eine entscheidende Rolle; es wird hinter Türen und Vorhängen gelauscht; Revolver werden erhoben, Giftfläschchen doppelt vertauscht; Menschen geraten anscheinend sinnlos in Erregung, Morde geschehen urplötzlich; aufregende Örtlichkeiten wie Gefängnis und Richtplatz scheinen bevorzugt; es geht roh und kindlich zu wie im Kino oder Hintertreppenroman. Aber das ist unwesentlich oder soll unwesentlich sein; was vorgeht, geht



Paul Kornfeld
Zeichnung von F. K. Delavilla.

gar nicht im Reich der Wirklichkeit oder Bedürftigkeit vor sich. Nur der Schein- und Kontrasthintergrund ist dieses „entmenschlichte Menschentum, das stumm sein muß, weil es nur die Geschäftssprache spricht, ein bei lebendigem Leibe Entseeltsein, in dem Freude und Glück durch Vergnügen, und Unglück durch Malheur ersetzt wird, ein ungeheures Bureau, in dem der Geistige ein närrischer Eindringling ist, in dem die Liebe zur Geschäftsangelegenheit, das Geschäft aber zur

Leidenschaft wird; in dem man sagt: Geschäft ist Geschäft! und: Alles ist relativ! und in dem auch die Wahrheit noch Meinungsangelegenheit ist; eine wilde Herrschaft der Realität, Erniedrigung und Verwässerung der Wissenschaft zum Hilfsmittel des Betriebes und zur Befriedigung der bürgerlichen Neugier; und Negierung der Kunst. Und über allem ein riesengroßer Börsenbericht." In Wahrheit geht es in diesen Dramen nie um Tatsächlichkeit und ihre Entwicklung: „So lange wir innerhalb unserer vergänglichen Natur aufwärts streben, bleiben wir Natur und bleiben wir gemein." Es geht darum auch nicht um soziale Errungenschaften; auch von ihnen kommt nicht das Heil der Welt. Sondern: in Lagen, die nur scheinbar der Zufall herbeigeführt haben mag, — denn dem wesentlichen Menschen ballen sich öfter die Schickungen zu ersehnten Schicksalen — wird in seinen reinsten Stunden immer wieder ein wahrer Mensch, Welt und Umwelt vergessend, im Rausch seiner Seele bewußt, erlöst er sich, indem er das Diesseitige verneint, das Jenseitige bejaht, zerrt er in seinen trüben unkräftigen Stunden in unendlicher Sehnsucht vergebens an den Fesseln des Irdischen, die ihm die Vergeistigung erschweren oder verwehren. Um sie wird gerungen, um Geist und Seele, auch in der Liebe zum anderen Geschlecht. Wenn der Held seines ersten Dramas etwa nicht Eine begehrt, sondern Alle, so ist das nicht irre Geschlechtsgier. Wie hätte sein Schöpfer sonst an Wedekind die geistige Natur des Menschen vermissen können, mit der „auch das Sexuelle vermengt und erhöht" sei; wie hätte er sonst von Wedekinds „Sexual-Tragödien" als „Tragödien der Ungeistigen" sprechen können! Nein: hier jubelt oder klagt ein Mensch sich aus, dessen geistige Leidenschaft nach dem Überirdischen, Übernatürlichen, Jenseitigen zielt; ein Blick in eine Seele soll erschlossen werden, das heißt in einen „Spiegel des Ewigen", „ein Gefäß der Weisheit und Liebe, ... des Gewissens, der Güte und Erkenntnis, des Glaubens, der Frömmigkeit und des Wissens vom Guten", in eine „Quelle der unendlichen Raserei und der unendlichen Ruhe". Zu diesem Zwecke treten „aus dem Dickicht des Irdischen" Ekstatiker und Wahnsinnige. Um was zu tun? Um „durch Melodieen" „die Welt zu erretten".

Die Verführung

Zunächst durch eine unendliche Klage! Schmerz und Bitterkeit ist die Welt — so tönt es in unzähligen Abwandlungen durch das erste Werk, die 1913 entstandene Tragödie in fünf Akten „Die Verführung". Bitterlich heißt sein Held, der Mensch mit der Sehnsucht nach Allem, dem immer nur Eines wird, der Mensch, den unstillbare Sehnsucht von der Erde weg in ungeahnte Höhen hinauftreibt, der sein Schicksal umarmt und sei's Jammer. Eine symbolische Tat, der Mord an dem Diesseitsbürger, dem Philister, der ihn mit der bloßen stummen Gegenwart seines unseelischen und ungeistigen Aussehens und Daseins reizt, treibt sein Schicksal zur Katastrophe. Mit Wollust hat er ihn gewürgt, diesen Menschen mit dem Namen des Scheinheiligen, Josef, hinter dem — eine kurze 1918 im „Jungen Deutschland" abgedruckte Skizze hat das später ausgeführt — nach Kornfelds Ansicht der unmetaphysische seelenlose Mensch des irdischen Betriebes, also der Teufel steckt. Staatsanwalt und Richter, vom Wehen eines seelischen geistigen Daseins berührt, wollen ihn aus dem Gefängnis entfliehen lassen, vergebens; vergebens bittet die Mutter, die von seinen Füßen nie läßt: Bitterlich will nichts Wirkliches mehr sehen. Da lockt ihn aber doch die Welt noch einmal, die „Verführung" gelingt: der jungen Ruth Vogelfrei gelingt es, noch einmal seine Seele auflodern zu lassen. Der Bittere erlebt einmal das Glück. Wundervoll der Eingang des vierten Aktes, wo in der unwürdigen Umgebung

F. K. Delavilla, Bühnenbild
zu Paul Kornfeld „Die Verführung" (Schauspielhaus in Frankfurt a. M.)

einer Dorf-Schlachtfestgaudi der Beseelte an Alle sich verschenken möchte, vor der verstummten Ruth fast aufschwebt. Gläubig folgt er dem Bruder der Geliebten, der Versöhnung heuchelt, in Wirklichkeit aber ihn mit dem im Körper nicht nachweisbaren Gifte der Schlange Clarara aus dem Wege räumen will, in die Stadt zurück. Erwachen, Kampf um das Leben, erzwungener Selbstmord des entlarvten Giftmörders, Tod der Geliebten und eigenes Ende am Stich einer vergifteten Nadel, das füllt als äußeres Geschehen die letzten Akte, ist aber wieder nur Anlaß, in prachtvollen Wortstürzen Bitterlichs Seele, zuletzt in Abschiedsklagen an die Welt, die unglücklich Geliebte, die Bittersüße, verblutend verrauschen zu lassen. Am Ende weint eine leise Stimme, die Stimme der Ewigen, die immer hinter jeder Türe stand, die Stimme der Mutter. Aber es ist fast eine Kritik des Dramas, daß das ewig gleiche Tun dieser irdisch Gebundenen auf die Dauer mehr seelisch wärmt als Bitterlichs zunächst hinreißende Melodien von Schmerz und Glück des Daseins. Was ist Bitterlich trotz schöner Worte anders als ein Selbstsüchtling mehr!

Himmel und Hölle

Mit einer verzweifelten Fluchgebärde gegen Gott und die Welt war Bitterlich gestorben: „Doch wartet nur! Komme ich noch einmal auf die Welt — bin ich die Pest!!“ Die fünf Jahre später entstandene zuerst in Wolfensteins „Erhebung“ abgedruckte zweite Tragödie „Himmel und Hölle“ (1918) schließt mit einem „Epilog“, der wie ein Mysterium beginnt und sieghaft ausklingt:

Keine Seele ist verloren,
Jeder Mensch ist auserwählt,
Jeder Mensch ist auserkoren,
Trotz Teufeln und Dämonen,
Daß er dem Göttlichen sich vermählt!
So schweben wir, schweben wir, schweben wir auf,
Unsterbliche Seelen, unsterblich in Konen!

„Himmel und Hölle“ ist wie „Die Verführung“ ein Drama von Zerrissenen, von Menschen, die bis zur Unverständlichkeit von ihren Gefühlen hin und her gezerrt werden; aber diese wesentlichen Menschen — wesentlich, weil sie ein Schicksal haben und tragen, das sie von der dumpfen Menge der Schicksalslosen scheidet — wandeln sich von Unausgeglichenen zu Ausgeglichenen, von Verfluchten zu Seligen; Stürzen aus himmlischen Höhen in höllische Abgründe des Gefühls folgt am Ende doch der ewige Aufschwung. Im Kampfe zwischen den schwarzen und weißen Heerscharen, dessen Gegenstand und auch Schauplatz der Mensch ist, siegen am Ende die lichten. Aus der Fuge: Leid ist Fluch und Leid ist Segen ringt es sich durch: Opfer ist Glück und Leid erlöst. Nur in der Hölle leben anfangs der Graf Umgeheuer und seine Frau Beate, die die Qual einer seelenlosen, lauen, auf Förmlichkeiten und Höflichkeiten beschränkten Ehe leiden, lebte auch Maria, die Dirne, die der verzweifelte Graf als Geliebte auf sein Schloß nimmt; aber ihr Beispiel, durch Opfer des Lebens, durch diese Heilsflucht aus dem Schmutze der Erde in das Reine des Ewigen den Himmel zu erschließen, wirkt an allen das Wunder. Zuerst finden sich Maria und die Gräfin als Schwestern im Leid. Aber von der Gefundenen, wie sie glaubt, um der Freundin Johanna willen, die ohne Maria nicht leben kann, im Stiche gelassen, flüchtet die Gräfin aus Sehnsucht nach Wärme, Liebe, Seele zur Tochter, die ihr und der sie bisher nichts war; was sie findet, ist eine durch das erste Erlebnis der tierischen Liebe Entseelte. Wie Bitterlich den Philister, so würgt die Gräfin im Banne eines rätselhaften Gefühles die Seelenlose. Maria aber sieht sich am

Ziel ihrer Sehnsucht: nimmt sie die Blutschuld der Gräfin auf sich, so winkt ihr der reinigende Tod. In der Gnadenstunde, wo sich ihre Seele erschließt, gewinnt, wie immer auf den Höhepunkten dieses Dramas, das Wort rhythmische Schwingen und Versmelodien:

Maria: Könnte auf dieser Erde noch Glück Dir erstrahlen! Könnte in diesem Leben noch Jubel Dir entströmen! Könnte ich Dir all' das Schreckliche ersparen! Könnte ich für Dich leiden, für Dich sterben! Läg' ich verendend auf der Erde, qualdurchbebt und schmerzdurchzittert, — es wäre mir der Schmerz süßer als Glockenklang über den Wiesen, sanfter als Frühlingswind —! Ich gleite hin, ich schwebe hin, zu irgend einem Ende hin, zu einer unendlichen Vollendung! Weiter, weiter hinauf, daß ich den letzten Gipfel erreiche, wo der Gott selbst thront, der große Gott des Unglücks, inmitten seiner süßtraurigen Engel und in seiner sanft-traurigen Landschaft, da man hinsinkt und hinschmilzt an seine breit-gütige Brust und er sagt: weine, mein Kind, weine am Busen des Gottes des Unglücks!

Beate: Manchmal — oh, mein süßestes, erhabenstes Geheimnis! — in mancher still-entrückten Stunde scheint es mir, als stiege ein Engel zu mir nieder, dann scheint es mir — es ist so sonderbar! — dann scheint es mir, als wär' ich auserwählt!

Maria: Als fehlte nur noch ein wenig Unglück —

Beate: Noch ein Stöhnen, noch ein Weinen, und siehe! es erstrahlt der Heiligenschein!

Maria: Oh, eine Heilige sein! Oh mein Herz! Oh Ihr Tränen! Oh mein Leid! Oh mein Herz!

Singe, oh Herz, Du mein Herz,
Du mein Freund, Du mein Kind,
Singe den Gesang des süßen Leids
Und meiner Tränen süße Melodie!
Aufsteigt dies Lied vor deine Throne, Gott,
Aufschwingt es sich zu Euch, ihr Heiligen,
Oh, wär't Ihr meine Brüder, heilige Märtyrer,
Und meine Schwestern Ihr, die heiligen Frauen!

Ein zweiter Mord, in der Erregung von Johanna an der Mutter der Gräfin, der Urbösen, weil von Seele nicht Berührten, begangen, macht Johanna zur Begleiterin Marias in den Tod. Jetzt erst finden sich die Seelen des Grafen und der Gräfin:

„Ach, wie schön! Nochmals! Nochmals! — Trauerst Du? Trauere nicht! Juble! Herrlich die Qual, herrlich der Jammer, herrlich der Schrei, denn er wurde erhört, und es kam die Stunde, da ich Dich halte — Nochmals! Nochmals!..... Und nun, an der Grenze zweier Welten, wie fühl' ich mich groß! Unendlich der Jammer, unendlich das Glück! Ein Ganzes bist Du, Welt, ein Rundes, und Alles, Alles war mein! Alles ist gut, auch der Kummer ist gut! — Nochmals! Nochmals! — Es lebe das Chaos, das blutende Herz, es klinge der Gesang der Menschenseele und Aufschrei donnernden Gefühls! Alles, alles war mein! Und nun neigt sich's zur Nacht, zur sanften Dämmerung....."

Denn: als das Haupt Marias unter dem Beile des Henkers fällt, sinkt auch die Gräfin dahin. Und soviel Seelenkraft hat dreier Frauen Erlösungs- und Wandlungstod, daß er nicht nur den Grafen entsühnt, sondern auch den, der, ein zum Mythus gewordener Bitterlich, gespenstisch durch das Drama geht. Des Menschen ewiger Gram und ewiger Jammer, des Menschen ewige Frage nach dem Warum, des Menschen ewige Sehnsucht aus der Naturgebundenheit heraus, hinüber und hinauf verdichtet sich zu einer mythischen Gestalt, die, uralt, einen Erzvaternamen führt, Jakob, kein Mensch mehr ist, nur Amt, ewiger Protest und Schrei der Empörung, Verächter der Welt, die nicht wert ist, daß sie besteht, Verächter des

Paul Kornfeld

Lebens, das nicht wert ist, daß es atme, da es nicht selig ist und gut: der ewige Empörer gegen Gott und das Leben. Aber auch ihn zwingt am Ende die Träne einer Frau in die Knie, bis die Stimme Gottes, seines Widersachers von Erdanfang an, seinem ewigen Kampfe ihren göttlichen Segen gibt:

Oh Jakob, Du mein Feind,
Du Schrei der Erde,
Oh, Jakob, Du mein Feind, wie lieb' ich Dich!
Aufsteigt die Klage hin in's All,
Aufsteige sie,
Solang die Erde menschlich ist!
Solang die Erde menschlich ist,
Bleib Du lebendig, ewiger Protest!

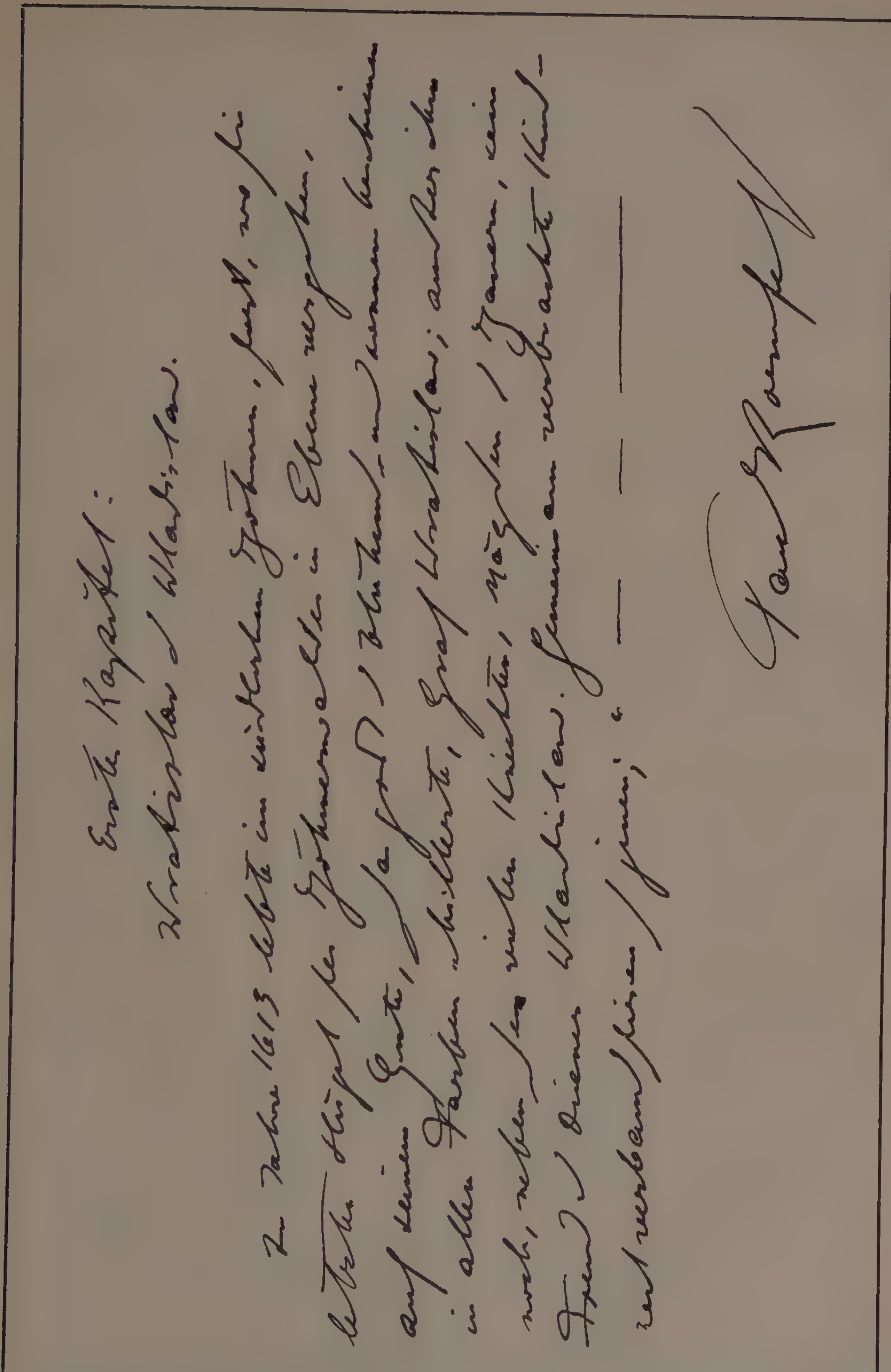
Erzählendes

In derselben Zeit, aus der gleichen Gefühlslage heraus sind zwei 1917 erschienene Erzählungen entstanden: die längere, als Buch gedruckte „Legende", und die kürzere, zuerst in der Neuen Rundschau veröffentlichte „Begegnung". Die „Legende" berichtet, wie zwei Menschen, die die Unmöglichkeit, Herr oder Diener zu sein, wechselseitig durchgeprobt haben, dann durch Verzicht auf alles, was den einen vom anderen äußerlich abhängig macht, und durch hilfsbereite gegenseitige Hingabe ein Stück Welt zum Paradiese wandeln. Ihr Beispiel ändert ein ganzes Dorf: Nicht Charakter spiegelt sich mehr in den Zügen der Menschen, „sondern nur: freudige Zufriedenheit, Traum eines Daseins und Seele des Menschen." Ohne zu altern, ohne Kenntnis des Todes leben Geschlechter lang Alte und Junge schuldlos und einfach wie die Tiere. Liebe hat das Wunder ermöglicht, das Gebet erfüllt, das später einmal Paul Kornfeld sprach: „Laß, o Herr, Wunder erstehen, greif ein, o Herr, in dieses Chaos und ewige Getriebe!" „Die Begegnung" aber kündet von der Erweckungsstunde zweier Seelen, zweier junger Menschen, die sich schicksalsbestimmt zufällig begegnen, kündet von der „Unendlichkeit des menschlichen Gefühles, und wäre diese Unendlichkeit auch nur eingefangen in einer einzigen Abendstunde". Und beide Male erzählt Kornfeld in einer gemessenen, von verhaltenem Gefühl durchbluteten, gar nicht modisch zurecht gemachten Sprache. Denn er weiß: ein Sprachstil wird nicht, „wie manche Schriftsteller es glauben, dadurch geschaffen, daß man die Grammatik vergewaltigt".

Von der Tragödie zur Komödie

Fünf Jahre schwieg Kornfeld; ein in Przygodes „Dichtung" 1919 als druckfertig angeführtes, anscheinend früher entstandenes Lustspiel „Die Räuber" ist nicht erschienen, wie auch nicht ein dort ebenfalls als druckreif angezeigter lyrischer Gedicht-Zyklus. Als der Dramatiker 1923 wieder auftritt, ist der Tragiker zum Komödiendichter gewandelt. Aber nur in der Komödie „Der ewige Traum" (1923) schimmert noch der Schöpfer des Bitterlich durch. In einem Vorspiele, vierzehn Bildern (Traumbildern) und einem Nachspiele erleben wir den närrischen Kreislauf der radikalen Gedanken von Pol zu Gegenpol. Zu vermeintlich gleichem Endziele beweisen Vor- und Nachspiel das Gegenteil wie das Traumspiel. Wenn nur die Idee gedeiht, von ihr Besessene zu ihrem Heile Versammlungen einberufen, Kurse abhalten, Gesetze erlassen können! Wo aber bleibt, wenn Gedanken das Leben vergewaltigen, der Mensch? Er bleibt ein armer Ausgestoßener, ein Irrsinniger, ein Fall für den „Pathologen"; und es ist für sein Schicksal gleichgültig, ob mit denselben Worten die Notwendigkeit der Vielehe oder der Einehe bewiesen wird. Die Menschheit ist nicht zu erlösen; zur Not können zwei eine kleine Welt sein. — Hängt dies Drama noch mit den früheren zusammen,

Der ewige Traum



Erstes Kapitel:

Wratislaw und Wladislaw.

Im Jahre 1613 lebte im südlichen Böhmen, dort, wo die letzten Hügel des Böhmerwaldes in Ebene vergehen, auf seinem Gute, das groß und blühend und dessen [illegible] in allen Farben schillerte, Graf Wratislaw; außer ihm noch, neben den vielen Knechten, Mägden und Bauern, sein Freund und Diener Wladislaw. Gemeinsam verbrachte Kindheit verband diesen und jenen; " — — —

Paul Kornfeld

Paul Kornfeld

Palme oder der Gekränkte

so wirkt die Komödie „Palme oder der Gekränkte“ (1924) fast wie ein Widerruf der Lehre vom beseelten und vom psychologischen Menschen. Der den Charakter verdammt hatte, schreibt ein Charakterlustspiel von einem, der sich immer gekränkt fühlt. Der in alle Himmel und Höllen ausgewandert war, beginnt sein letztes eigenes Werk — denn die Bearbeitung der „Sakuntala“ des Kalidasa kommt als Nachdichtung in diesem Zusammenhange nicht in Betracht — mit Worten, die Früheres widerrufen, wie ein Abschied klingen an eine ganze hohe Zeit: „Nichts mehr von Krieg und Revolution und Welterlösung! Laßt uns bescheiden sein und uns anderen, kleineren Dingen zuwenden —: einen Menschen betrachten, eine Seele, einen Narren, laßt uns ein wenig spielen, ein wenig schauen, und wenn wir können, ein wenig lachen oder lächeln!“

Viertes Kapitel

Junge Menschen

1. Walter Hasenclever

So mußt du lernen dir die Welt betrachten:
Laß einen Abstand zwischen dir und ihr.
Erfülle ihn mit Weibern und mit Schlachten,
Mit einer Zeitung, einem Glase Bier.
Du lebst, Unendliches dir auszusinnen!
Du stehst im All, an das du dich verlierst.
Was du auch denkst, einst sollst du es gewinnen,
Du wirst dein eigen, und du triumphierst.
Es gibt kein Bild, das ewig dir entschwindet,
Und keinen Horizont, an dem du klebst —
Was dich mit dir und deinesgleichen bindet,
Ist nur das Eine: Daß du lebst!

Ich will dies Leben herrlich dir beschreiben,
Das dich in seine Freudenhäuser raubt.
Schon hör ich dich an deinem Käfig reiben —
Du bist ein Mensch! O hebe, Mensch, dein Haupt!
Gefahr in vielen Körpern wird dich schwächen,
An mancher Lust und Not ertrinkt dein Blick;
Doch eines Tages wirst du nicht mehr sprechen:
Ich habe Glück. Ich habe Mißgeschick.
Nein, Mensch, du Melodie für alle Klänge,
Du bist so stark! Sei, was dein Auge sah!
Wie im Theater fülle alle Ränge —
Lausche dem Spiel — du bist es selber ja.

Aus: „Der Jüngling“, S. 28/29.

Der Sohn und sein Schöpfer Hasenclever und Schiller

Da „Der Bettler“ von Reinhard Sorge jahrelang nur ein ziemlich unbeachtetes Buchdasein führte, konnte Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn“, das im Oktober 1916 in Dresden zur Uraufführung kam und in den nächsten Jahren über viele deutsche Bühnen ging, eine Zeitlang als erstes Drama der neuen Jugend gelten. Und Hasenclever selbst glaubte mit seinem Werke nichts Geringeres für die Gegenwart gestaltet zu haben, als was etwa Schiller in seinen Jugenddramen für seine Zeit gestaltet hatte. „Was soll ich tun?“ fragt in entscheidender Stunde der Sohn, der von seinem Dichter zum Lebendigen, zum Rufer, zum Reformator Erkorene, seinen Mentor, den Freund. „Die Tyrannei der Familie zerstören, dies mittelalterliche Blutgeschwür; diesen Hexensabbat und die Folterkammer mit Schwefel! Aufheben die Gesetze — wiederherstellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut“ — das ist die Antwort.

„Denn bedenke, daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind w i r im Recht. Damals haben gekrönte

Walter Hasenclever

Häupter ihre Untertanen geschunden und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist in Kerker eingesperrt. Heute singen wir die Marseillaise! Noch kann jeder Vater ungestraft seinen Sohn hungern und schuften lassen und ihn hindern, große Werke zu vollenden. Es ist nur das alte Lied gegen Unrecht und Grausamkeit. Sie pochen auf die Privilegien des Staates und der Natur. Fort mit ihnen beiden! Seit hundert Jahren ist die Tyrannis verschwunden — helfen wir denn wachsen einer neuen Natur!"

Es ist nicht unwesentlich zu erfahren, aus welchem Leben ein Drama mit solchem Anspruch erwachsen ist. Ein Vierundzwanzigjähriger schrieb es. Als er fünf Jahre älter war, also am Ende seines dritten Jahrzehnts stand, umriß Hasenclever selbst — für die „Menschheitsdämmerung" von Pinthus — seine Entwicklung bis zu dem Entstehungsjahre des Dramas mit folgenden Worten:

„Geboren am 8. Juli (1890) in Aachen, wo ich noch heute in Verruf bin. 1908 im Frühling Abiturientenexamen, kam nach England und studierte in Oxford. Hier schrieb ich mein erstes Stück: die Druckkosten gewann ich im Poker. 1909 war ich in Lausanne, dann kam ich nach Leipzig, wo ich den Herausgeber dieser Anthologie (Kurt Pinthus) kennen lernte. Eingeführt von ihm in die Bezirke der Liebe und Wissenschaft, überflügelte ich bald den Meister. Ich reiste mit ihm nach Italien und frequentierte die Ärzte. 1913 erschien „Der Jüngling"; 1914, in Heyst am Meer vollendet, „Der Sohn".

Bedarf es noch der Erinnerung an Schillers Jugend bis etwa 1783? Der unermeßliche Abstand ist offenbar: Dort erlitt ein Dichter — Schiller — ein Schicksal; hier jagt ein Literat — Hasenclever — nach „Sensationen". Um sie bittet ein Schlußgebet am Ende des „Jünglings", jener lyrischen Sammlung, die, sehr aufschlußreich auch für das Drama, ihm vorangeht; von ihnen lebt auch und ist erfüllt die nächtliche Szene in der Bar Santa Maria Mercede „Das unendliche Gespräch", mögen auch die rauschhaft sich Gebärdenden — im Anfang hat der Chor der Kaufleute, am Ende der Chor der Unsichtbaren das Wort, dazwischen reden Werfel, Hasenclever, der Chor der Damen und Olly Verschwommenes oder Eindeutiges — diese Sucht nach „Sensationen" mit großen geistigen Modeworten verbrämen. Im übrigen irrt, wer aus dem Titel der schön komponierten lyrischen Sammlung „Der Jüngling" (1913) ein Bekenntnis zum Jungsein heraushört. In einprägsamen Versen fast stets gleicher Bauart warnt ein dreiundzwanzigjähriger sehr Erfahrener den unerfahrenen Jüngling vor jeder Verschwendung des Gefühls: „Ich rufe dich, Gefühl, das oft kredenzte / Vom Schauplatz der Amouren ab", mahnt, wissend und unverliebt, nur um zu lernen, „in den Schoß" von Frauen zu „steigen".

Das unendliche Gespräch

Der Jüngling

Entflieht den Jünglingen und werdet Greise!
Horcht. Seid geschickt. Im Spielen immer neu.
Fahrt nicht im Zug — fahrt langsam auf der Reise,
Und wenn ihr liebt, seid mutig und seid scheu.
Nicht mehr nach Brunst, nach weiser Überlegung
Erfindet euren Künsten Nerv und Kuß,
Und von der ersten bis zur letzten Regung
Verwandelt alles Wollen in Genuß.
Die schöne Freude steigert so zur Wahrheit!
Verliert euch nicht! Seid mit euch selbst beengt,
Daß ihr, wie ein Begriff allmählicher Klarheit,
Fernlächelnd, leicht an der Geliebten hängt.

Das klingt — auch im Ton — wie eine Erneuerung der Liebes- und Lebenslehren des Leipziger Goethe. Eine sehr, sehr zeitgemäße Erneuerung! Denn der

Walter Hasenclever

frühreife achtzehn- bis zwanzigjährige Goethe erscheint neben diesem Nachfahren, der auch in Leipzig „in die Bezirke der Liebe" eingeweiht wurde und nun etwa zusammen mit einem Freunde das aus „jenem Kreis der Damen" herangeholte Weib für Geld „mit Samen erfüllt" und, an diesem „Kadaver einer dritten Frau zuzweit genießend", weise geistige Reden hält, aber auch mit dem Gedanken spielt, sie könnte ein Kind von ihnen „erleiden", doch fast als ein harmloser Knabe.

Walter Hasenclever
Photograph Hugo Erfurth in Dresden

Man sieht nicht ein, was Geistiges an solchem Weltrausch oder Unrausch sei, sieht nicht ein, wie solch ein Kaffeehausbetrieb den Grund legen könne zu einer neuen Natur, fragt, inwiefern hier ein Starker die Welt in seine Form präge. Es klingt ja schön:

Ausgieße dich ins All, mein Geist! Sei Feuer!
Stets unverbrannt — so brenne immer neuer:
O Erde, bist du nicht ein Faunsgesicht,
An das wir trunken unser Herz verschwenden,
Bis wir dich herrlich in uns selbst vollenden
Und aus dem Wirbel tanzen in das Licht.

Aber man glaubt nicht an solche Schlußverheißungen, sieht nur ein Sichgehenlassen, hört nur, wie mit großen Worten aus einer Not, aus dem schöngeistigen Genießertum, eine Tugend gemacht wird. Dies Vorspiel gibt keine gute Vorahnung für das erste dramatische Hauptwerk, den im Herbst 1913 geschriebenen „Sohn".

Der Sohn

In seinem Mittelpunkt steht ein Jüngling, ein Zwanzigjähriger, der noch nicht die Welt gesehen und die Liebe erfahren hat wie der Bekenner der lyrischen Sammlung, aber in „ekstatischer" Sehnsucht nach „Leben" und „Freiheit" verlangt. Noch ist er im Gefängnis der Schule und der Familie. Durch das Examen gefallen, weil seine dichterisch ausschweifende Anschauungskraft mathematischen Formeln nicht die nötige Aufmerksamkeit zuwenden konnte, will er aus diesem gefesselten Sein in ein freieres entfliehn; aber Hasenclevers Erinnerungen

an Hofmannsthal und Goethe, den „Tor und den Tod“ und „Faust“ bewahren ihn vor dem Selbstmord. Und das Leben naht sich ihm: der Freund kommt, der Unbekannte, der rätselhaft ihm Verbundene, sein zweites Ich, jetzt noch seine Zukunft, bald seine Vergangenheit, lockt und warnt; Liebe aber verheißt ihm das Fräulein, mit dem er jahrelang die Mahlzeiten geteilt, für deren Liebreiz sich jetzt erst seine Augen öffnen. So tritt er gehoben und schwärmend dem Vater gegenüber, dem Arzte, der gütig und liebevoll gegen seine Kranken, für den Sohn nur Härte und Strenge hat; der Sohn bittet um Freundschaft, Liebe, bettelt, fordert schließlich Geld und Freiheit, um endlich, endlich leben zu können; flüchtig begegnen sich beide in wärmerem Gefühl, aber des Sohnes Forderungen beantwortet der Vater mit einem Schlag ins Gesicht, eingesperrt bleibt der Sohn allein. Da entführt ihn der Freund durch das Fenster auf das Fest des Klubs „Zur Erhaltung der Freude“: man wird an Wedekind erinnert. Unter dem hypnotischen Einfluß des Freundes ruft er die Jugend auf zur Empörung gegen die Väter. In Gestalt einer Liebesnacht mit einer großen Kokotte naht die Versuchung. Aber der Freund reißt ihn aus ihren Armen. Was geschehen, war Vorspiel; zur Endabrechnung mit dem Vater, dessen Häscher unterwegs sind,

Walter Hasenclever
Zeichnung von **Oskar Kokoschka**
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

Conrad Felixmüller

Holzschnitt zu Hasenclevers Drama „Der Sohn" (Vater und Sohn reichen sich im Beisein von Mond und Sternen die Hände)

drängt er ihm einen Revolver auf. Was im zweiten Akte begann, setzt sich im fünften fort: erneut fordert der Sohn, fester diesmal und leidenschaftlicher sein Selbstbestimmungsrecht, seine Freiheit; keiner gibt nach, Drohungen mit der Hundepeitsche setzt der Sohn jetzt den Revolver entgegen; schon hat er ihn erhoben, vor dem letzten, dem Vatermorde nicht zurückschreckend, da sinkt der Vater, vom Schlage getroffen, um. In Lyrik klingt das Drama aus, in Abschiedsworte an die Eine, die gut war, die mütterlich ihn Liebende, das Fräulein. Aber ihre Zeit ist vorbei.

Ins schmerzlich Ungeliebte, in die Schwere
Des tief Erkannten treibt mein Körper hin.
Umfängt mich auch die grenzenlose Leere:
Voll Frucht und voller Segen ist mein Sinn.
Denn dem Lebendigen mich zu verbünden,
Hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.
Jetzt höchste Kraft in Menschen zu verkünden,
Zur höchsten Freiheit, ist mein Herz erneut!

Das ist ein aus Süßigkeiten und Bitternissen gemischter Wachtraum: eine Welt, in der gemeinhin wirklich nur der Träumende ist. Und so stellt dies Drama ja auch die Bühne dar, die mit Recht das Zimmer des Sohnes in ein vergittertes

Kerkerzimmer wandelt, alle Personen zu Schatten entleiblicht. Nur so — aus der Seele des Zwanzigjährigen gesehen, aus seiner fürchtenden und hoffenden — sind diese Menschen möglich und erträglich: wie etwa das Zorngespenst von Vater, der den Sohn durch Kriminalbeamte gefesselt heimbringen läßt, auf der einen Seite, das Fräulein auf der anderen Seite; nur so möglich auch das Geschehen: wo der Vater starrster Kantianer ist, der Sohn aber fordert: „Man muß von seinem Vater verlangen, daß er uns mit freiem Herzen zur Dirne führt!", da ist Hundepeitsche und Revolver am Platze. Aber leider soll das Drama mehr sein, soll im Sinnbilde zugleich den Kampf des Geistes gegen die Wirklichkeit darstellen. Das kann kein Drama, das auf der einen Seite nur in der Unwirklichkeit lebt, auf der anderen Seite aber gar keinen Vorkämpfer des Geistes hat. Oder soll das dieser Knabe mit der Sehnsucht seiner Not- und Flegeljahre nach Ruhm, Brillantnadeln, Autofahrten, Fallschirmstürzen, Champagner-Soupers mit Schauspielerinnen sein? Dieser Knabe, der Temperament hat, aber nicht Geist? Glücklicherweise Temperament! Es sichert dem Drama in einzelnen Akten, im zweiten und fünften, in den Auseinandersetzungen zwischen Sohn und Vater trotz kinohaften Geschehens, die Teilnahme. Es ist auch nicht zu bestreiten, daß andere Szenen, besonders die zwischen dem Sohne und dem Fräulein, lyrische Reize haben, die freilich ihre Herkunft aus der Sphäre von Hofmannsthal nicht verleugnen können. Aber im ganzen beginnt dieses Drama, das man immer nennen wird, doch schon sehr zu verblassen.

Walter Hasenclever

Diesen Umschlag zeichnete Ludwig Meidner.

Von verzücktem Ichkult und von wahlloser Weltverliebtheit befreit Hasenclever für Jahre der Krieg. Die früheren Bücher kannten außer der Hingabe an

Der politische Dichter

den Freund und die Geliebte kein Gemeinschaftsgefühl. Ganz selten, daß einmal aus der Welt Werfels und in seinem Tone ein sozialer Klang kam. Ganz vereinzelt Verse solcher Art: „Sind wir nicht alle Menschen, Brüder und Schwestern! / Wer rettet den andern im Leben! Wer hilft ihm im Tod!" Welt, Leben, Zeit waren gut und schön, boten bequeme Gelegenheit, im Genuß sich zu vollenden. Im Grunde hatte Hasenclever nichts von jenem Verantwortungs- und Schuldgefühle, das den Dichter des Epiloges „Wenn wir Toten erwachen" zwang, unter sein Leben ein „Verloren, verspielt" zu setzen. Hier wird der Mensch, die Frau, die Dirne, ausgenutzt. Hier herrscht ein für mein Gefühl geradezu ruchloser Relativismus, der das Erlebnis von Frauen und Schlachten, den Genuß einer Zeitung und eines Glases Bier auf e i n e Ebene stellt, herrscht jener ranglose Visionskult, aus dem heraus der Sohn zu seinem Hauslehrer sagt: „Begreifen Sie doch, Mensch: man lebt ja nur in der Ekstase; die Wirklichkeit würde einen verlegen machen. Wie schön ist es, immer wieder zu erleben, daß man das Wichtigste auf der Welt ist!" Jetzt werden ihm, der im Kriege, wie er sagt, „Dolmetscher, Einkäufer und Küchenjunge war", die anderen, die Mitmenschen, gleich wichtig. Er geht in ihnen auf, gibt sich ihnen hin, wirbt für den Geist gegen die Gewalt, wird politischer Dichter. In die spielerisch genießenden Verse kommt ein Marschrhythmus. Der junge Schiller, dessen Lied an die Freude schon den Sohn begeistert hatte, löst den jungen Goethe und den jungen Hofmannsthal ab. So schreibt Hasenclever nun in den neuen Gedichten „Tod und Auferstehung" (1917) und „Der politische Dichter" (1919) die Chronik der Zeit, „1915", „1916", „1917", flammender von Jahr zu Jahr:

Wenn etwas in Deiner Seele bebt,
Das dies Grauen noch überlebt,

So laß es wachsen, auferstehn
Zum Sturm, wenn die Zeiten untergehn.

. . . . . .

Halte wach den Haß. Halte wach das Leid.
Brenne weiter, Flamme! Es naht die Zeit.

So wirbt er für den Frieden gegen den Krieg, für Menschenverbrüderung und ihre Vorkämpfer: Jaurès, Turati, Casement, Karl Liebknecht. Freilich: andere wie Becher fanden eigenere Töne; Hasenclevers Aufrufe und Verkündigungen lehnen sich bis in Einzelheiten an die Lyrik des jungen Schiller und die des Jungen Deutschland an. So wenn er das Gedicht „An die Freunde" mit der Strophe schließt:

Nur in dem Gestirn der Freundschaft
Wird die Erde neu entstehn;
Laß im Dunkel ihrer Feindschaft
Wieder, Mensch, Dein Antlitz sehn.

Steigt, Ihr Völker, aus der Blöße
Wieder auf zur Menschlichkeit;
In dem Anblick Eurer Größe
Rettet die verlorene Zeit!

Oder gar, wenn es in dem Programmgedicht „Der politische Dichter" heißt:

Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.

Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
Das Recht des Menschentums. Die Republik.

Walter Hasenclever

Den Stoffkreis dieser lyrischen Sammlungen umschreiben zu gleicher Zeit zwei dramatische Schöpfungen: die im Frühjahr 1915 entstandene und damals nur in wenigen Abzügen verbreitete „dramatische Dichtung" „Der Retter" (erschienen 1919) und die Tragödie „Antigone" (1917). Vorsichtig tastet das erste Werk zunächst die Gegenwelten (Gewalt und Liebe) ab. Es ist eine Disputation mit lyrischen Einlagen und Ausklängen. In einer Entscheidungsstunde — das Reich führt einen Krieg um Sein oder Nichtsein — berät sich ein König, der ohne Tat- und Entschlußkraft Spielball ist der ihn wechselnd bestürmenden Wallungen seines weichen Herzens und der harten Forderungen des Tages, mit seinem Staatsminister, der jenseits von Gut und Böse die reine Staatsnotwendigkeit darstellt, dem Feldmarschall, der das Heldentum des Schwertes, und dem Dichter, der das Märtyrertum des Geistes verkörpert. Hart prallen die Gegenwelten des Marschalls und des Dichters aufeinander. Durch die Erscheinung des Apostels Paulus in seiner Mission bestärkt und mit Kraft begnadet, fordert der Dichter Liebe, Frieden, den Sieg des Herzens, droht er mit der Predigt der Feindesliebe in den Gräben. Da verrät ihn der königliche Schützer, gibt ihn, vom Feldmarschall vor die Wahl gestellt, zwischen beiden zu wählen, wenn auch schweren Herzens dem Marschall als Landesverräter preis. Dem Tode geweiht, gefesselt, hört er noch vor seinem Todesgange von der Königin liebe, an seine Sendung gläubige Worte. Er ist am Ziele:

Der Retter

Ich eile, meinen Glauben zu vollenden,
und die Gewißheit flutet mich ins Licht.
Der Geist wird nicht im Chaos enden!
Das Opfer ist gebracht. Wir sterben nicht.

Antigone

Mit gröberen Mitteln arbeitet die theatralisch viel wirkungsvollere, 1916 geschriebene, fünfaktige Tragödie „Antigone". Ein glühender politischer Redner, der glaubte im Namen der Zeit für die Ewigkeit zu sprechen, schrieb sie. Er nahm der Titelheldin zunächst alles Mythische und Mystische. Er ließ sie kämpfen für Völkerrecht und das Herz der Menschheit, ließ sie verkünden das Brudertum aller Menschen, ließ sie sich hinneigen zu den Armen. So ward aus Antigone eine Pazifistin von 1916, eine „Gewerkschaftssekretärin", wie Monty Jacobs gesagt hat, die Spruchbänder redet. Aus Kreon aber ward ein autokratischer Wüterich, der anfangs mit historischen Worten Kaiser Wilhelms des Zweiten als sein Zerrbild sich einführt (Gott gab nur Majestät... Ihm allein schulde ich Rechenschaft... Wer gegen mich ist, den zertrete ich); der wie ein Pferdeknecht schimpft (Was schreist du, Lümmel! — Haut ihn mit der Peitsche auf den Schädel! — Gesindel! Huren wollt ihr alle, Männer regieren mit dem schwangern Bauch); der zur Verhaftung Antigones seine ganze Reiterei bemüht (Trompetensignal hinter der Szene. Krieger zu Pferde jagen von allen Seiten in die Arena, reiten das schreiende Volk nieder. Ein Anführer sprengt bis vor die Stufen, reißt Antigone auf, wirft sie rücklings übers Pferd, jagt mit ihr durch die Mitte hinaus. Ihre Haare schleifen am Boden. Todesschreie. — Dunkelheit); der dann aber von der Wirklichkeit der Prophezeiungen des Tiresias gebrochen (Die Arena wird plötzlich hell. Haufen von Toten. Blutende mit offenen Wunden. Frauen, Männer mit Messern in der Brust. Wahnsinnige blöken. Zerfetzte Gliedmaßen. Kinder stolpern zwischen den Leichen) tierisch heulend zusammenstürzt, bereut, betet, abdankt. So ward aus Hämon, dem Bräutigam der Antigone, eine überflüssige Figur, dafür aber aus dem Volke von Theben das Volk des Weltkrieges, dessen Burschen gellen: „Nieder die Reichen!... Wir

Oskar Strnad
Figurinen zu **Hasenclevers** „Antigone"

haben Hunger... Ich habe fünf Tage nichts gefressen. Man wird nicht von Siegen satt... Wir wollen keinen Krieg mehr. Wir wollen Frieden!"; dessen Frauen schreien „Gib uns unsre Männer!"; dessen verwilderte Krieger die königlichen Schwestern als nacktes Weiberfleisch sehen und verteilen wollen. So schließt das alte Drama jetzt mit einer Revolution, mit Pöbelrufen („Geld her! — Wein! — Nieder die Fürsten!"), die fester als die Schlußstimmen aus dem Grabe („Betet, schuldige Menschen in der Vergänglichkeit!") in der Erinnerung haften. Und das gehört zu diesem Drama, daß das Volk, das im Personenverzeichnisse vor Kreon, Hämon, Antigone, Tiresias an führender Stelle steht, auch den Schlußeindruck gibt.

Die Menschen

Den Anspruch, den die „Antigone" erhob, aber nicht erfüllte, ein Welt- und Menschheitsdrama zu sein — sie war, wie Diebold zusammenfassend gesagt hat, „eine brillante Aktualisierung des Sophokles, geboren aus Weltkriegsnot und Reinhardts Zirkusphantasie —, den Anspruch erhebt schon im Titel das Schauspiel in 5 Akten: „Die Menschen" (1918). „Zeit: Heute — Schauplatz: Die Welt" sagt lakonisch die Bemerkung unter dem langen Personenverzeichnis. Unmöglich, im einzelnen zu sagen, was in diesem wortarmen, handlungsreichen Stücke geschieht. Ein Ermordeter, Alexander heißt er, steigt aus dem Grabe, empfängt vom Mörder den Sack mit seinem Kopfe und beginnt nun ein zweites Mal zu leben. Was er in Dutzenden von Szenen, an Dutzenden von Orten unter körperlich, geistig, seelisch Kranken, Sehnsüchtigen und Entarteten erfährt, erlebt, als Beispiel v o r lebt, ist: Liebe und Opfer ist Sinn der Welt. Wie er, als Mörder seiner selbst verurteilt und gerichtet, in sein Grab zurückkehrt, da breitet gewandelt der wirkliche Mörder die Arme aus: „Ich liebe!!" Warum glaubt man

solche Wandlung nicht? Weil man aus diesem Schauspiele, das zwischen unendliche Regiebemerkungen ganz sparsam knappe Sätze, meist nur wenige einzelne Worte verteilt, mehr eine Ausschweifung der Phantasie als ein sittliches Bekenntnis herausfühlt. Mit dem fünften Akte ist Hasenclever fast beim Film: der Hörer oder Leser wird aufgefordert, aus den über fünf Szenen verteilten Worten und Sätzen: „Haß — Jemand ist hier! — Nummer 20 — Hinrichtung! — Ich rette Dich! — Der Sack ist leer — Ich liebe!!" einen Schlußakt sich selbst zu dichten. Es war nur folgerichtig, daß Hasenclever zwei Jahre später in dem Film „Die Pest" (1920) auf jedes gesprochene Wort verzichtete und es dem Leser — dieser Film will trotzdem ein Wortkunstwerk sein — überließ, aus wirrbunten Weltuntergangsbildern nun eine ganze Dichtung zu machen.

Hasenclever hatte sich inzwischen gewandelt. Der Individualist, der er immer gewesen war, innerlichst wenigstens, fand sich zu sich selbst zurück. „Die Gemeinschaft ist tot. Es lebe der Mensch!" Mit dem schwachen Lustspiel „Die Entscheidung" (1919), der kurzen Szene „Umkehr" (1919) hatte er die politische Dichtung abgeschworen. Die Zeit der Manifeste ist vorbei, wie einst lockt es ihn, den „Mann auf der Landstraße", den ewigen Wanderer, „die unsterbliche Gestalt" zu sehen,

Die Entscheidung Umkehr

Den ewigen Sommer, Blumen und die blaue
Wolke des Meeres, wo die Berge stehn.....
Die Zeit ist aus. Die Ewigkeit beginnt.
An diesen Wassern, die mir einst geflossen,
steh ich von neuem: Jüngling, Mann und Kind.
Fährmann!

Fährmann: Ich seh, wie sich die Segel straffen —
Der Mann auf der Landstraße: Was ist dort für ein Ufer?
Fährmann: Phantasie.
Der Mann auf der Landstraße: Ich werde meine eigene Welt erschaffen.
Fährmann: Der Wind kommt magisch näher —
Der Mann auf der Landstraße: Fahren Sie!

„Ich werde meine eigene Welt erschaffen." Erschuf sie Hasenclever mit den Werken nach 1919? Von dem Film „Die Pest" abgesehen, mit dem Drama „Jenseits" (1920), den „Gedichten an Frauen" (1922), dem Drama „Gobseck" (1922)? Für mein Gefühl am ehesten noch mit dem Drama „Jenseits". Denn die nur in zweihundert numerierten, vom Verfasser signierten Exemplaren hergestellte lyrische Sammlung bestätigt nur das Beste des Früheren; das fünfaktige Drama „Gobseck", eine Dramatisierung der gleichnamigen Novelle von Balzac, ward eine durch straffe Sprache reizvolle dramatische Gruselballade, nicht, wie beabsichtigt, die Schicksalstragödie vom Wucherer, die Tragödie von der Schicksalsmacht des Goldes. Und mit der Schlußszene, dem Keller, der Falltür, der Leiter mit der geheimnisvollen Sprosse, dem Todessturz von Gräfin und Dirne, dem Brande ist Hasenclever wieder in der Nähe des Kinos. Dagegen war das fünfaktige Drama „Jenseits" eine Besinnung auf das Amt des Dichters als eines Suchers im Neuland der Seele. Es entstammt dem Jahre, wo er eine Zeitlang die Zeitschrift „Menschen" in Dresden mit herausgab; nicht unmöglich, daß enger Verkehr mit Kokoschka, dem Jenseitsspürer, innerlichen Anteil an dem Werke hat. Es ist ein Bekenntnis zur Rätselhaftigkeit und Unbegreiflichkeit des bewußten Daseins, in das aus dem Unbewußten, Überbewußten das Geheimnis mit Erscheinungen, Gesichten, Zwangshandlungen hereinragt und hereinwirkt. Untrennbar sind Menschenschicksale über Zeit und Raum verbunden. In dem

Werke nach 1919

Jenseits

Walter Hasenclever

Drama erleben es zwei Menschen, zwischen denen allein das Geschehen von fünf Akten sich abspielt: ein Mann und eine Frau, Raul und Jeane. Jeane, die Junge, Glückliche, erwartet den Gatten, nicht ahnend, daß er seit Stunden das Opfer einer Explosion geworden ist; zu ihr tritt sein unbekannter Freund Raul, rätselhaft ihm verbunden, seitdem er Raul das Leben gerettet; die Erscheinung des Toten, seines Hauses, seines Heimes zwang ihn zu Jeane. In der Verwirrung des Gefühls drängt sie sich an ihn wie an den Gatten; die Erwachte ist ihm verfallen, er ihr. Zwischen beiden aber steht der Tote — mit dessen Geist Raul nun den Kampf aufnimmt. Vergebens: er mag den unsichtbar zwischen ihnen Sitzenden mit einem Revolverschuß noch einmal töten, er lebt, wirkt, stört mit dem Kinde, das Jeane von ihm trägt und schützt. Um das Kind zu töten, muß er Jeane erstechen, auch um sich selbst zu befreien von einem Dasein, das er schon einmal lebte, in das er ein letztes Mal gezwungen wurde. Die Welt ist zweideutig, der Tod allein erhebt zur Klarheit des geistigen Schauens. Die Geliebte wird in Wiederkehr neu wandeln, er aber nicht mehr. Schon spürt er die Erleuchtung. Er liegt im Grab, hinab sinkt sein Körper.

Unsichtbare Hände tragen das Haus ab. Die Wände fallen geräuschlos zusammen, die Gegenstände sinken in die Tiefe, der Kronleuchter schwebt in die Höhe. Das Fenster im Hintergrund verschwindet. Ein zunehmendes Licht beleuchtet seinen Kopf. Es ist, als ob die Wellen des Lichtes von seinem Haupte ausgingen.

Raul: Ich sehe ins Licht. Ich sehe ins Leben. Ich sehe ins Reich der Vergänglichkeit. Ich bin zum letzten Mal Mensch gewesen. Ich bin erleuchtet. Ich bin bereit.

Daß dies Bekenntnis zum Okkultismus Ausdruck findet in einer knappen, klaren Sprache, kurzen Sätzen, die im Durchschnitt aus drei bis sechs Worten bestehen, ist gut; schade aber, daß es unnötigerweise unterstützt wird durch grobe äußerliche gruselige Stimmungsmittel des Theaters: durch Zuschlagen der Türen, Klopfen ans Fenster, Verlöschen der Lichter, Donner und Sturm, Schattenspiel und Schreie. Maeterlinck griff hier zu mit zarteren Händen. Manche wissen zu wenig, Hasenclever weiß zu viel um die Wirkungen auf der Bühne.

Rückblick

So ist bisher dies das Ergebnis seines Schaffens: ein Drama, das als erstes expressionistisches, das die Bühne sah, in Deutschland Geschichte gemacht hat, „Der Sohn"; ein zweites, das als politischer Kampfruf, aber nicht als Dichtung erwähnt werden wird: „Antigone"; und dann viele Versuche eines Talentes, das alles unternehmen kann, weil es technische Schwierigkeiten spielend bewältigt. Hasenclever aber will anderes; er schrieb 1918 in den nach dem Erscheinungsjahre „1918" genannten „Neuen Blättern für Kunst und Dichtung": „Zufällig heute geboren, werde ich im Laufe meines Lebens Stücke schreiben, von denen später die Rede ist. Ich sehe den Mangel an Zeitgenossen..." Hoffentlich behält er Recht. Wer ihn 1924 hörte, für Swedenborg in eigener Übersetzung werbend, bekommt wieder Hoffnung.

Verlagszeichen von Ernst Rowohlt Verlag, Berlin

Gezeichnet von Professor **W. Tiemann**

2. Hanns Johst

Umschlagbild zu **Hanns Johst**, Mutter.
Gezeichnet von **Erich Schilling.**
Verlag Albert Langen, München.

Der Mensch: Johst der Deutsche

In einem zur Uraufführung seines Dramas „Der König" verfaßten Vorspruch bekennt Hanns Johst am Schlusse:

Wir Deutschen haben noch keine rein deutlich, daß sich das Leben nicht mit dem Gehirne vergewaltigen läßt.....

Wir Deutschen haben noch keine rein nationale Kunst. Die Bildung stand unseren Größten immer im Wege: Die Antike, die Romanen, der Orient.

Mit aller Leidenschaft meines Wesens erstrebe ich eine Kunst, die Ausdruck meines Volkes wird durch die Begrenzung der Sprache. Die Sprache nicht als Material (Stoff) gesehen, sondern als mütterlichen Grund und gleichermaßen als himmlisches Gewölbe.

Nur die Liebe zur Sprache erschließt Heimat, Vaterland, Besinnung und Gesinnung. Nur diese Liebe vermag eine selbständige Bedeutung einzunehmen im schließlichen Dialoge mit grenzenloser Menschlichkeit. Ohne diese bewußte Liebe ist alles Menschtum Mangel an Körper und Kraft, denn die Sprache ist und bleibt die Verkörperung der Seele.

Die Seele will aus der Erde geschöpft sein wie Gold und aller Wert.

Meine Erde aber heißt Deutschland!"

Folgerungen aus dem Bekenntnis zum Deutschtum

Wer so denkt und so bekennt, ist in Wesentlichem anderen Schlages als die meisten inbrünstigen Dichter von heute. In ihm fiebert germanisches, in den andern meist semitisches Blut, oder, wie Hans Franck einmal gesagt hat, „germanische Weltbesessenheit, nicht die heute tonangebende semitische Geistesbesessenheit". Der eine — der Jude — will (mag Max Brod auch das Gegenteil behaupten, weil es für ihn stimmen mag) in der Regel den Geist, die Seele an sich; der andere — der Germane — Welt durchtränkt von Geist und Seele, Welt als deren Spiegel und Sinnbild. Der eine schweift aus in Europa, die Welt, die Menschheit; der andere sucht sie zu verwirklichen in seinem Volke und Lande, er kann gerecht auch bleiben gegenüber einer Kunst, die Heimat bleibt, nicht Welt wird, warme Worte auch etwa trotz aller Einschränkung für eines Timm Kröger „vorsichtige Hände" und „gütige Augen" finden. Johst verkündet — in den „Wissen und Gewissen" (1924) genannten Reden und Abhandlungen — „das Ethos der Begrenzung". Und darum liebt er das seinem mütterlichen Schoße, seiner Erde, entsprungene Wort, das der andere als unwürdiges Mittel geistiger Verkündigung — man denke an Werfel und andere — haßt und verachtet. Des einen Sehnsucht ist das Grenzenlose; der andere fragt mindestens: „Hat der gesunde Mensch Grenzen? Ist die Begrenzung nicht viel-

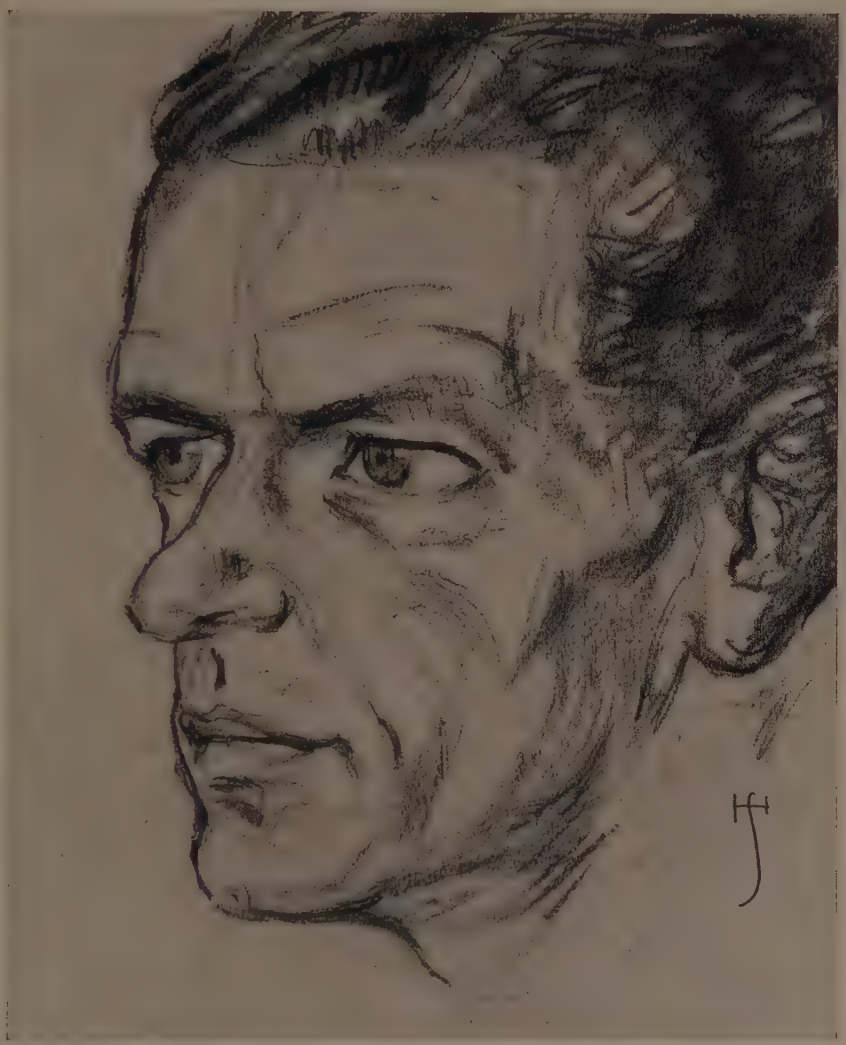
Das Ethos der Begrenzung

leicht Pflicht? Ist grenzenlose Menschlichkeit nicht vielleicht nur Verkümmerung der Hände, der Augen und des Herzens zugunsten des Gehirns? War der antike Mensch menschlich? War der Christ der Kreuzzüge, war Luther grenzenlos menschlich? Ist die Größe nicht Begrenzung aller Möglichkeiten in die Forderung der Persönlichkeit? Der persönlichen Einsicht, Ansicht, der Erkenntnis? Ja, des Bekenntnisses." Hingegeben an die Glut der seelischen Schau, Feind des Hirns als Zielsetzers und Herrschers, weiß er doch: Seele und Geist an sich sind undarstellbar, wärmen und leuchten nur durch Hingabe an die Welt und ihre Gestaltung durch einen Schöpfermenschen, eine Persönlichkeit. Der Jude will sie auslöschen, der Germane sie wecken. Gesinnung ist jenem alles und Gemeinschaft, sei es auch mit Verlust der Persönlichkeit; dieser weiß wie Johst: „Es gibt in der Kunst... nur die Frage nach der Intensität des Persönlichen!" Er weiß aus der Kenntnis eigenen Lebens, noch mehr aus der Betrachtung des Lebensablaufes großer Persönlichkeiten, wie sehr bedingt das ist, was man Gesinnung und gemeinhin Weltanschauung nennt, weiß erschrocken um die „seltsamen Verstrickungen", „die geistigen Wunder" und ihre „schmerzhaften Widersprüche in der eigenen einmaligen Brust", weiß, daß die „zum reinen Gesellschaftsschlagwort gewordene Frage nach der Weltanschauung eines Dichters" „genau so verfänglich" ist „wie die nach seiner politischen Orientierung". Ist doch der Dichter „ja eben der Mensch, der sich zu keinem Berufe, zu keiner Politik endgültig und lebenslang festzulegen vermag. Wesentlich an ihm nur die Notwendigkeit, mit der er Weltanschauungen durchlebt... Der Dichter ist das Erlebnisphantom, das es vermag, irrationell mit Menschenart, mit Zeit und Bedingungen aller Umwelt umzugehen — ohne zu lügen". Nicht daß Johst die Bedeutung von Gesinnungen, Weltanschauungen wie von „technisch gepackten Handlungen, Thesen, Formungen, Absichten, Erkenntnissen, Überzeugungen" etwa für das Drama leugnete. „Die Bühne fordert neben der Schau des rhapsodischen Sehers die Leidenschaft des praktischen Gestalters; sie will neben der Schönheit den Kampf der Weltanschauung, neben dem Melos der Zunge die Härte des bewußten Hirnes nicht missen. Sie lechzt ebensosehr nach dem Spiel dichterischer Phantasie wie nach der Architektur ökonomischer Zielstrebigkeit." Ein Irrtum aber, zu glauben, Kunstwerke entstünden aus solchem Programm! An den Anfang seiner Ansprache über „Dramatisches Schaffen" (1922) setzt Hanns Johst jene Bemerkung des Sokrates aus der Apologie, „daß Dichter nicht infolge eines besonderen Wissens schaffen, sondern vermöge einer gewissen Naturanlage und im Enthusiasmus wie die Wahrsager und Orakelsänger". Darum heißt es an anderer Stelle aus früherer Zeit (1918): „Kunst ist Aufgabe eines persönlichen Programms, irgendeiner Absichtlichkeit. Der wahre Künstler muß in seiner Arbeit selbstlos aufgehen wie der Fromme in Gott! Solange ich um mich weiß, mich beobachte — denke ich; aber ich dichte nicht. Dichten — heißt dicht sein; heißt so dicht sein, daß ich des Dinges bin. Des Dinges, des Menschen, der Natur, die ich künstlerisch erfassen möchte."

Begriff des Dichters, besonders des Dramatikers

Johst über sein Dichten

„Alle Fragen haben in mir zunächst keinen begrifflichen Charakter, sondern sind körperliches, farbiges, ja melodisches Element. Die Fragen, die ich mir stelle, werden nicht aufgestellt aus geistiger Problematik heraus, sondern sie wachsen immer aus der Betrachtung einer Wirklichkeit auf. An der Hand eines meiner Gedichte gehen Sie vielleicht einmal den Weg, der zu den Rhythmen und zu dem Bekenntnis führt. Am See steht eine Buche. Ihre Wurzeln sind vom Erdgefälle bloßgelegt und liegen wie ein Gehirn voller zerfurchter Risse und Adern zu meinen Füßen. Über mir steht das Netz der



Hanns Johst

Kreidezeichnung von Hubert Schöllgen

Zweige, das der gleiche Stamm, die gleiche Lebensfunktion auswirft in die Fruchtbarkeit der Luft. Ich betrachte immer wieder beschenkt die ungeheuere Ökonomie dieser Lebenserscheinung. Wie hier ein Dasein aus der Erde und aus dem Himmel Kraft und Wuchs gewinnt.

Aus der Wehmut des Vergleiches erstand so dieser Vers:

Bedachter Baum, voll froher Zuversicht
Wirfst du deine Netze in das Meer der Erde
Und in das Meer von Licht.
Gib, daß ich deiner Seele Bruder werde
Und aus Himmel und Hölle hole,
Was meinem Wesen Leben und Gedeihen ist. —
Scheitel und Sohle
Sollen nur da sein — so wie du es bist."

Verdichteter Realismus

So ist, was Johst anstrebt, ein „verdichteter Realismus". Kein Realismus, der irgend etwas erörtern, beweisen will. Das tat der Naturalismus, der, „statt aus dichterischem persönlichen Element das tragische Weltgefühl zur Gestaltung zu zwingen", Psychologie und Politik trieb, die Bühne zum „Katheder für Illusionen geistiger Polemik und politischen Bekenntnisses" machte. Hier war die Natur nicht „mystischer Faktor der Menschenbildung", sondern „Erscheinungsfläche"; das äußere Format wurde Gehalt und Ziel. Das Drama war Mittel zum Zweck, war „fatalistisch, materialistisch dem Ablauf physikalisch-starrer Prozesse" untergeordnet. Der „Fuhrmann Henschel" war nichts „anderes als das Beobachtungsobjekt im Fallgesetz", eine Erscheinung physikalischer Gesetzmäßigkeit. Dagegen wandte sich der Expressionismus. Aber auch ihm war das Drama nur Mittel zum Zweck. „Wieder war der Zweck eine gehirnliche Absicht, ein Extrakt gegensätzlicher Gesinnung." Aber in der Kunst ist bloßer Widerspruch „unproduktiv". „Es genügt in künstlerischen Dingen nicht Recht zu haben, der Rechtsbegriff ist fast belanglos der Schöpfung gegenüber. Die Expressionisten kamen aber vor lauter theoretischer Fundierung, vor lauter Anderswollen, vor lauter philosophischer Kasuistik nicht zur Einfalt natürlichen Wuchses." Es war ein Fortschritt, daß die Bühne wieder dem Geiste verpflichtet wurde; aber „in radikaler Konsequenz wurde der Geist Selbstzweck". Herrschte im Naturalismus das Fallgesetz, so hier das „psychoanalytische System oder (noch schlimmer, weil durch das Plakat sympathisch): die ethische Maxime". Beide Denkweisen und Gestaltungsarten unterschätzen die Persönlichkeit, sind befangen im „Hochmut des theoretischen Intellekts". Darum noch einmal: „Das deutsche Drama muß vom Blute deutschen Wesens geboren sein und dieses war immer persönlich... Die Persönlichkeit aber als die Summe aller lebendigen Gegenwart muß naturgemäß als Zentralpunkt ihrer Gestaltung das Gleichnis ihres Wesens suchen, und dieser Versuch bedeutet die Erneuerung des deutschen Dramas."

Was sich da hochringt, verspricht so viel, daß es falsch wäre, den Nachdruck statt auf die Verheißungen auf die Mängel zu legen, die dem Geschaffenen anhaften.

Das Werk

Vorwiegend dramatisch ist das Gesamtwerk, in das bisher — als persönlichere Bekenntnisformen — zwei Romane und vier lyrische Sammlungen sich einfügen: nicht so wertvoll als letzte Formungen, wie als Mittel zu Klärungen; an ihnen und mit ihnen wird sich Johst als Mensch und als Persönlichkeit bewußt, schaut er auf sein Leben und seine Zeit zurück. Ein Rückblick

auf seine Jugend, seitdem die Schule ihn freiließ, ist sein erster Roman „Der Anfang" (1917). Was da Hans Werner von sich und den anderen erwartet und fordert: geistdurchdrungenes, wahrhaftiges Leben, das ist Hanns Johsts eigene qualvoll beseligende Erwartung und Forderung; was Hans Werner, wechselvoll sich verlierend und findend, erlebt, als Student der Rechte, der Germanistik, als Dramaturg, als werdender Dichter, bis ihn das Auto in trunkener Fahrt mit der geliebten Frau neuem Ziele zu der alten Welt entführt, „wegwärts", das ist, verhüllt — zu wenig oder zu sehr! hier liegen die leicht erkennbaren, aber vor der Flut starken Fühlens gar nicht ins Gewicht fallenden Mängel des Werkes — Hanns Johsts eigenes Leben und Ringen bis zu seinem ersten großen Bekenntniswerke, „Der junge Mensch" (1916). In seiner Ansprache „Dramatisches Schaffen" (1922) hat Hanns Johst (geb. 1890 in Seerhausen bei Riesa) Ergänzendes über sein Leben ausgesagt; man erhält aus beiden, dem Roman und der Ansprache, dies Grundbild einer Entwicklung: Ein schwermütiger Jüngling, der tapfer trotzend sich von der „süßen Wollust des jähen jungen Todes" nicht überwältigen läßt, der zwei seiner Leipziger Mitschüler, seine liebsten Freunde, erliegen; ein Jüngling, der, selber leidend, doch Seelen helfen will, erlebt als Siebzehnjähriger bei Bodelschwingh den stärksten Eindruck seiner Jugend. Da er Missionar werden will und gelesen, daß Krankenpflege dafür notwendig, ergreift er die Gelegenheit, die ihn in das Haus Afra wirft. Mutterseelenallein steht er in einem Zimmer „voll irrer Reden, Stöhnen, Lachen, Schauen, Geifern", unter 34 dem Tod verfallenen Epileptikern mit „verkümmerten, idiotischen, welken, zerschundenen Gesichtern, verkrüppelten Gliedern", „die Brust prall voll von Mitleid und dem Glauben, helfen zu können". Aber in der ersten Nacht stirbt ihm der erste Mensch unter den Händen und im Kampf mit dem Dämon der Fallsucht unterliegt er. Er läßt die Mission. „Wozu Menschen für anderen Glauben gewinnen wollen, wenn es dem Leben zu helfen gilt?" Dem Körper will er dienen. Er studiert Medizin. Aber die Anatomie des Menschen verwirrt ihn. „Körperlich nicht befähigt, Tag und Nacht bereit zu sein, und seelisch zu weich, kam ich über die Psychologie zur Struktur des Menschen, zu den Bindungen des Menschen, zum Staat, zum Recht. Für die Forschung zu unruhig, überfiel mich der Dienst am Wort: die Schauspielkunst! Die Stimme wertlos. Und immer innerer Unruhe voll: Wohin? Von Wien nach München, von München nach Leipzig, von Leipzig nach Berlin, von Berlin nach München. Gewandert, gebummelt, studiert. Die innere Unruhe um Freiheit und ein freies Menschentum überfiel der Krieg. Frei war in ihm nur der Mensch, der das Schwert als Weltanschauung wählte. Die anderen?..."

Hanns Johst
Der Anfang

Aus der Unruhe der Fragen rettet Hanns Johst der Trieb, zu bekennen und zu gestalten. Drei Dramen, der Einakter „Die Stunde der Sterbenden" (1914), die Bauernkomödie „Stroh" (1916), das bürgerliche Lustspiel „Der Ausländer" (1916) erscheinen heute als ein erstes Üben der Kräfte auf den beiden dramatischen Feldern, auf denen der Dichter ein Stück Welt hinstellt, das mit heroischem Gefühl zu neuem Leben erschüttert oder gewohntes Leben mit „verstehendem Schmunzeln" begleitet. Am leichtesten wiegt das bürgerliche Lustspiel, das die gute Gesellschaft einer kleinen Stadt im lustigen Wettstreit um einen adligen Fremden zeigt, der sich als gemeiner Weinreisender entpuppt. Die beiden anderen Werke spiegeln ernst und heiter das Kriegserlebnis. Ernst der Einakter „Die Stunde der Sterbenden". Was millionenmal alle drinnen und wir draußen gefragt haben: Was ist der Sinn dieses Krieges? Warum?

Erste dramatische Werke

Die Stunde der Sterbenden

Hanns Johst

Wozu dies grausige Sterben? — das fragen verwundete Versprengte in einer Regennacht nach einem Kampftage noch einmal, fragen hadernd, ergeben, fluchend, segnend, gefaßt, stumpf, verzückt und irr Freunde und Feinde als Brüder in der Stunde des Todes, fragt gequälte, leidende Kreatur, der kein Tröster sich neigt, bis dann doch der Morgen, der Tod, alle stumm macht, ein Wort aufnimmt, das die an einen Sinn alles Geschehens gläubigen Wortführer schon ausgesprochen: „Seltsames, heiliges Abendmahl, sein eigen Blut vergießen für sich selbst... Da steht das Wahre... Nicht Opfer sein... sondern Wille sein...

Nimm Schlacht und Krieg, nimm Schmerz und Pflicht,
Nimm Leben, Tod! Nimm Rausch und Stille,
Nenn es nicht Gott und Glauben nicht! —
— Kröne dich selbst, Mensch!
Nenn es Wille!"

Stroh

„Die Stunde der Sterbenden", dies Bild bitteren Lebensabschieds, ist symbolisch ernste Gestaltung eines alpdruckartigen allgemeinen Zeitgefühls; die — etwas zu breit geratene — dreiaktige Bauernkomödie „Stroh" gibt die ernstheitere Gestaltung einer bedenklichen Zeiterkenntnis: auch größtem Erleben gegenüber bleibt die Masse an jahrhundertalte Denk- und Fühlweisen gebunden; auch in Opferzeiten bleibt der Durchschnittsmensch wie bisher auf den eigenen Vorteil bedacht. Auch „siche Zeiten" ändern den Bauern im Sächsischen wie überall nicht; mag es der Staat auch befehlen, mit Gefängnis drohen, kein Bauer liefert alles Korn an „die Städter", die sich doch nur bereichern; jeder versteckt's im Stroh. Aber der Bauernschlauheit ist Gaunerschlauheit doch überlegen. Mit den schönsten Säcken Geld lassen sich mitwissende Bettler und Gauner das schlechte Bauerngewissen bezahlen. Wie in den besten naturalistischen Dramen ist auch hier alles Feststellung, Darstellung, nichts Erörterung; schade nur eben, daß diese Kriegskomödie — sie steht einsam da — in die Breite verfließt, nur am Anfang ganz neben Gerhart Hauptmann und Rosenow bestehen kann. Immerhin: sie bleibt der Dank des jungen Künstlers an die sächsische Heimaterde, die Heimat seiner Mutter, in der er wie sein Hans Werner die Wurzeln seines ganzen Lebens weiß.

Wegwärts

Nach diesem Ausruhen stürmt er in einer lyrischen Sammlung „Wegwärts" (1916). In rasender Autofahrt läßt er „die Wollust der Kolben spielen", verschlingt er das Land:

Bacchantisch rasen Bäume uns entgegen
Und immer toller tanzt der steile Chor
Dicht neben blassen, atemlosen Wegen.

Aber daneben wühlen sich diese „der Menschenliebe" gewidmeten Gedichte ein in eine gekreuzigte Zeit, die in einem mit-leidenden, leidenschaftlichen Herzen alle verhaltenen Gefühle der Klage, die nicht fehlt, aufpeitscht zu rollenden, grollenden, schreiend sich überschlagenden empörten Rhythmen verzweifelter Wut und Qual. Der Lebensrhythmus ist entbunden, der durch ein Jahrfünft ihn begleitet. Der „Ekstatiker" ist geboren, der reine Bekenntnisdichter.

Der junge Mensch

Jung ist er und hat die Zukunft. Er hat gesucht, gefehlt, geirrt, aber sich auch gefunden. In einer Tragödie will er „seine Schuld an das Kreuz nageln", sein Leben in Akte ballen und sein „Brudertum hinausschreien aus heißen Komödianten." „Er wollte den jungen Menschen zeigen, der er gewesen war und in ihm alle junge Menschen bei den Händen nehmen." Das ist der Sinn des

„ekstatischen Szenariums" „Der junge Mensch" (1916), dessen Widmungsblatt lautet: „Den Manen meiner ersten Freunde! Es ist eine rasende Wollust: jung sein und um die Verzückung des Todes wissen..." Von der Schule gejagt, aus diesem Gefängnis befreit, in dem Euphorion Jubeljungs freiwilliger Tod durch Sturz aus dem Fenster das Gewissen des Professors Sittensauber und des Rektors Griechenselig nicht berührt, stürmt der junge Mensch durchs Leben. In sieben Bildern, sieben Ausschnitten aus dem Leben, die ohne festen Zusammenhang untereinander sind, in seiner Studentenstube, im Bordell, vor der Bahnhofshalle, deren Alltagsbetrieb er mit Fragen nach seinem Sinn stört, bis Gendarm Nummer 567 ihn abführt, im Nervensanatorium, Hotelzimmer und Krankenhaus „erkennt er in der Erscheinung den Schein", möchte er alle Welt durch Reden wandeln, wandelt er in ewiger Verklärung nur sich selbst. Im achten Bilde ist er am Ziel: auf dem Kirchhof wird der junge Mensch begraben. Aber als Mann sitzt er nach dem Begräbnis auf der Friedhofsmauer, in eine neue Haut gefahren. „Ich will Leben und Tod lassen! Und nicht mehr jonglieren mit Begriffen! Ich will eine Tätigkeit beginnen! Noch ist ein Bein unter der Erde!... Jetzt ein Schwung!!... Ein Sprung!! So!!! Jetzt bin ich der junge Mensch gewesen!" Und er steht diesseits des Friedhofes. Man sieht: Anfang und Ende kommen von Wedekind her. Und sind doch eigen! Man sieht: die Abwandlung des Vorwurfs führt über die gleichen Stationen wie bei anderen Expressionisten. Und doch will und sagt dieser Schwärmer etwas anderes! Das ist, so hat Hans Franck den Gegensatz klar hervorgehoben, „kein Negieren, kein Paktieren, kein Protestieren aus dem Jugendwollustgefühl heraus, sondern Jubilieren. Das Jubilieren morgenjunger Kräfte. Nicht herausfordernder, allürenhafter, stilwütiger, forcierter Expressionismus, sondern nach Ausdruck drängende, wahrheitswillige, demütige, stilschmerzen-überhobene Kraft". Und endlich: man darf den „Jungen Menschen" nicht als etwas Endgültiges, Fertiges, Abgeschlossenes werten: er ist nur der erste Teil einer Trilogie.

Hanns Johst

Der zweite Teil heißt „Der Einsame. Ein Menschenuntergang" (1917). Der Einsame ist Christian Dietrich Grabbe. Einer, der das Schicksal des Dichters erlitt und ein eigenes dazu, wird der Künder Johstscher und eigener Erlebnisse: der Rauschstunden des Schaffens, des seligen „Gottvatergefühls", das einem Napoleon und Alexander neues Leben gibt über die Jahrhunderte hin der Enttäuschungen durch die Welt, die dem Unbürgerlichen fremd und feind ist wie er ihr; der eigenen menschlichen Unzulänglichkeit. Denn ein „Menschenuntergang" ist das Drama, ein großer Brand, aus dem unter Schmerzen das Errettungswerte, das Dauernde, das Werk, geflüchtet wird, während der Künstler selbst, nach dem Tode seines Weibes um jeden Halt gebracht, dunklen Mächten in der eigenen Brust nicht wehrlos, aber ohne Rettung verfallen, Beute des Alkohols und ehrloser Gier, an sich noch mehr als an der Welt zusammensinkt. Erkannte nach Johsts eigener späterer Deutung der junge Mensch in der Erscheinung den Schein, war seines Wesens Gewand das Wort, so erkennt „Der Einsame" die Erscheinung als das Gleichnis der Idee, nach der er Sehnsucht zu tragen bestimmt ist. Das Wort ist dieser Sehnsucht einziger Gefährte, einzige Gefahr. Der Einsame erkennt im Wort die Verwirrung der Seele.

Der Einsame

Vom Worte dann zur Tat! Diesen Weg geht der dritte Teil der Trilogie, die in der „Zeit der Legenden oder des Rokoko" spielende Folge von zehn „Bildern" „Der König" (1920). Er „überwältigt das Wort und entschlägt ihm die Tat. Der König will aus der Wandlung das Wesen gewinnen, aus dem

Der König

Eigen-Sinn die Gesinnung. Er will das Wort erwirken und verwirklichen. Er ist außer sich, und bedeutet mit dieser Äußerung seinem seelischen Gehalt Gewand und Wandlung. Seine Erscheinung ist die lebendige Idee dessen, was er ersehnt. Er leidet nicht mehr wie der junge Mensch und der Einsame am Wort, am Gleichnis, er leidet als Gleichnis." Der König ist „nicht mehr Gedanke, Geist noch Willen, er ist Gewissen". Er ist der junge Mensch, der außer dem Willen die Macht hat, Erlöser zu sein. Im Glauben, in das menschliche Herz zu sehen, spricht er die Meineidige frei, adelt er die Dirne. Aber seine Macht zerbricht an den Mitmenschen, dem Nächsten und Fernsten von der Mutter an, all jenen, die das Personenverzeichnis neben ihm unter der Bezeichnung „Menschen und Leute" zusammenfaßt, zerbricht an der Wirklichkeit. Die ihm eine Heilige ist, bleibt gemein und nützt ihn als ein Geschäft aus; statt neuer Welt schafft er nur Chaos und Verwirrung. Unschädlich gemacht, in Haft gehalten, hört er vom Arzte, daß sein Volk, um dessentwillen er alles tat, in ihm einen Bankrotteur sieht, in seiner Güte nur Willkür, Macht und Überhebung; und er muß die bittere Wahrheit hören: „Wer an das Volk glaubt, den züchtigt das Volk, wer das Volk aber züchtigt, an den glaubt es." Was bleibt ihm als der freiwillige Tod, zu dem ihm der von seiner Sehnsucht nach Menschlichkeit im Innersten gerührte und gewandelte Diener verhilft, ehe die tobende Meute den Edlen schändet. Schuldvolles Schicksal des seinem innersten Gefühl nach Schuldlosen, meint abschließend der Dichter. Ist der König Gewissen, dann muß er erkennen, daß Gewissen „Gemeinschaft" bedeutet, „Bewußtsein, Mensch, Mitmensch zu sein. So ist er die Erkenntnis, daß Menschtum unmenschlich wird, wenn es sich selbst nur gerecht zu Ende lebt. Selbstgerechtigkeit ist Unrecht und Schuld! Wir leben in dieser Erscheinungswelt wie in einem Leibe. Des Einen Raum ist des Nächsten Bedrängnis. Nichts ist an sich; Alles Einander! Der Eigensinn Aller verpflichtet Alle zu einem Sinn; dieser Sinn ist das Opfer der Eigenart. Tiefe der Masse, Höhe des Wesens sind nur Ausmaß, Namen, Worte. Es gilt allein das Bekenntnis zur Tat. Die Verklärung findet der König im Dienst am Leben; sein Dienst, seine Opferung. Tragische Erkenntnis aller Gemeinsamkeit, daß jede Tat des Nächsten Vergewaltigung bedeutet; die Tat, das Schwert bleibt von je zu je!"

Mit solcher Wendung vom Ich zum Du, von der Einsamkeit zur Gemeinsamkeit ist „Der König" ein Abschied. Die beiden Werke, zwischen denen er steht,

Rolandsruf
Mutter

deuten schon darauf hin: die lyrischen Sammlungen „Rolandsruf" (1919) und „Mutter" (1921). In harter Notzeit erwachsen Johst zwei Bekenntnisse gläubigen Dankens und unerschütterlichen Vertrauens: des Vertrauens auf die immer die Welt erneuernde Dreieinheit Mutter — Vater — Kind, des Vertrauens auf die Wiedergeburt aller Verstörten und Zerstörten in der brüderlichen Hingabe an die Natur, an Saat und Wald, Himmel, Berg und See, des Vertrauens auf ein von der Häuserpest der Städte genesenes neues Mutterland, Vaterland, Heimatland, Deutschland. Von eigener Genesung in eigenem Heime in Oberbayern sind die frei flutenden Rhythmen der beiden lyrischen Bücher — die gleichgestimmten „Lieder der Sehnsucht" setzen sie 1924 fort — ein frohes Zeugnis.

Lieder der Sehnsucht

Der junge Mensch liegt hinter ihm; hinter ihm auch der „menschheitlich orientierte Europäer". Was fordert diese Welt und diese Zeit heute vom Manne? — Das ist die neue Frage.

Kreuzweg

Ein Roman „Kreuzweg" (1922) gibt die erste Antwort. An Stelle des schwärmerischen, aber unklaren Willens zur Reife des Mannes setzt Johst jetzt

Das Kind

Alle Dinge sind für dich
zur Verwunderung bestellt.
Alle Dinge, wunderlich
Werden, wachsen mit der Welt.

Und die wunderliche Welt
Hält dich spielend umgeben;
Bis sie gegen dich sich stellt
Und als Spielzeug dir genügt.

Hans Thoma

den harten Weg der Erziehung durch das Schicksal und sich selbst. Ein anfangs nur mit sich, seinem Beruf und seiner Pflicht Beschäftigter — hier ist es ein Arzt — findet jenseits parteipolitischer Bindungen in der Arbeit für eine Gemeinschaft, der er, verbunden durch gleiches Blut, gleiche Sprache, gleiche Heimat, gleiches Schicksal, durch menschliche Anteilnahme mehr wird als nur ein Helfer für ihren kranken Körper, seine Seele, die seines Berufes, sein Mannesziel. Mag der Freund der Menschheitsverbrüderung nach Rußland locken — er bleibt mit diesem Schlußbekenntnis, das zugleich das Schlußwort des Buches ist, in der Heimat: „Ich bin und bleibe namenlos und — orthodox. Leidenschaftlicher Helfer einer verwirrten und kranken Heimat, deren Gesundung innerhalb ihrer Grenzen erwirkt werden muß. So sind diese Grenzen mein natürliches Leid, meine zuversichtliche Liebe und mein begrenztes Leben ..."

Propheten

Nur scheinbar führt das nächste Werk, das Schauspiel „Propheten" (1923), weg von der Gegenwart in die Zeit der deutschen Reformation. Aber Johst weiß, warum er unter das Personenverzeichnis die Worte setzt: „Regisseure, Darsteller! Seid Gegenwart!!" Wohl möglich, daß dem Dichter eine deutsche Mannwerdung, eine Mannwerdung Deutschlands in diesem Lutherdrama vorgeschwebt hat. Propheten mancher Art, Heilige und Unheilige, wie der Prior Sadolet, Eck, Pfefferkorn, nicht billig verzerrt, sondern Mitfühlenden und Nachdenklichen greifbar nahe gerückt, predigen neben Luther deutscher Menschheit. Aber nur einer, Luther, wurzelt in ihr, ringt unter Gewissensqualen, dem Ja und Nein von draußen und in seiner eigenen Brust nicht erliegend, sich mannhaft durch zu einer Freiheit, die Schuld ist und Gnade. Im Anfang des zweiten Aktes spricht der junge Kaiser Karl das überlegene Wort: „Ein amüsantes Volk, diese Deutschen ... Sie holen sich ihren Glauben aus Rom, ihre Weisheit aus Griechenland, und sie krönen einen Spanier mit ihrer Kaiserkrone ..." Am Ende aber fühlt Luther, frei von Roms Seelenknechtschaft wie von der zügellosen Willkür bäurischer Pöbelherrschaft, ganz sieghaft: „Deutschland stürmt sich seinen Himmel!! Schlagt zu ... brecht ein ... euch schlägt ein Herz, ein Herz schlägt euch entgegen!"

Derselbe Wille, „leidenschaftlicher Helfer einer verirrten und kranken Heimat zu sein", spricht offensichtlicher naturgemäß aus den auch zeitlich in der Gegenwart spielenden Werken. Mit der leichten Komödie „Wechsler und Händler" (1923), mit dieser Posse von der Gaunerwelt der tollen Papiergeldzeit, macht sich Johst die Bahn frei für die ernste, „Schauspiel" geheißene, Tragödie „Die fröhliche Stadt" (1925). Das 32. Kapitel des Jesaias gab ihr den Titel, nicht die Anregung: „Zittert, ihr Sicheren! ... denn es werden auf dem Acker meines Volkes Dornen und Hecken wachsen, dazu über allen Freudenhäusern in der fröhlichen Stadt ... denn die Paläste werden verlassen sein ... und die Masse wird einsam sein ..." Aus der leidenschaftlichen, aber so ohnmächtigen Sehnsucht der Gegenwart nach Religion; aus der (in „Wissen und Gewissen") oft ausgesprochenen Überzeugung, daß nur der Glaube wertvoll ist; aus dem Erlebnis der rettungslosen Verlorenheit des einzelnen in Einsamkeit („Ob wir einander umbringen ... oder Bruder zueinander sagen ... wir bleiben uns gleich fremd ... Es ist uns Menschen nicht ... gegeben ..."); aus der täglichen, schmerzlichen Erfahrung, daß heute nur das Wägbare und Zählbare gilt, nicht das beglückende innere Wunder, formt Johst die Fabel von dem Theologiestudenten Alexander, dem Zweifler, der Gott herausfordert, indem er ihm eine Jungfrau als irdische Göttin gegenüberstellt; die Fabel von Marietta, der Sehnsüchtigen, die Gott

Wechsler und Händler

Die fröhliche Stadt

schauen möchte und selig stirbt, als sie, die Göttin, ihn im gläubigen Vater unter seinen sie erdrosselnden Händen erlebt; die Fabel von dem Vater, der die Zeit, die er nicht versteht, gewähren läßt bis zu dem Augenblicke, wo sie an seinen Lebensgrund, an Gott, rührt; die Fabel aber auch von den allmächtigen Herren von heute, die darum das letzte Wort haben, die Fabel von Persil, dem Herrn über das Geld, der wie das Waschmittel, nach dem er heißt, alle einseift, und die Fabel von Backpulver, dem Herrn über das Volk, dem Fortschrittsmenschen, der den Leib der Zeit auftreibt mit seinen irdischen Versprechungen: „Jedem Mann seinen Tod in Steiners Paradiesbett ...", der den Geist der Zeit zum reinen Materialismus verdünnt und darum am Ende der Menge klarmachen kann, daß kein Wunder geschah, daß nur ein Mädchen auf der siebenten Stufe starb, nicht gottnäher einen Himmel aufgetan sah. Es ist falsch, in diesem Schauspiele nur eine Wiederholung der vielen Revolutionsdramen zu sehen, in denen Maschinengewehre knattern und im Gewitter der Zeit alles entwurzelt wird; denn mögen auch manche Bilder solchen in anderen Dramen ähneln, sie haben hier alle einen anderen Sinn, haben alle das andere, das Johstsche Vorzeichen, das etwa den Lieblingsvorwurf der Zeit, den Vatermord, d. h. den Aufstand der Jugend gegen das Alter, in einen Mord des Vaters umwandelt, den Vater zum Rächer macht, ihn nicht nur „Melior" nennt, sondern auch den „Besseren" sein läßt, weil er einen Grund unter seinen Füßen, den Lebensgrund, den Glauben, sich bewahrt hat. —

Wesen und Bedeutung der Dichtung Hanns Johsts

„Euch schlägt ein Herz, ein Herz schlägt euch entgegen!" Diese Schlußworte aus dem Prophetendrama geben das Grundgefühl wieder, das auch Johsts Dichtung weckt. In ihm ist viel deutsche und künstlerische Zukunft. Und um ihretwillen wiegen die Mängel seines Werkes leichter. Sie sind in den größeren Schöpfungen namentlich technischer Art, betreffen den Bau. In allen Werken reißen Anfang und Ende hin; aber in der Mitte sind Strecken der Ermattung, die nicht etwa auf die Technik der Bilderfolgen zurückzuführen ist. Doch Johst weiß um das, was ihm fehlt, nennt nicht wie andere oft Mangel eine Tugend. Er teilt nicht die Geringschätzung des Handwerklichen, mit der viele Rauschdichter prahlen. Seit 1917 warnt er davor, „aus Freude an neuen Tönen, an geistigem Absolutismus das Handwerk der Kunst hintanzusetzen. Es tut not, daß wir uns der Bedachtsamkeit der alten Meister entsinnen und ihrer Freude — eben am Handwerksmäßigen". „Die Hand muß der Idee zur Gestaltung verhelfen, denn im künstlerischen Bezirke ist es wie in aller Welt, nicht der Hauch bleibt, sondern das Wort, nicht die Forderung bleibt, sondern die Form, nicht der Wille bleibt, sondern das Handwerk." Wie zeitgenössische dramatische Kunst von solcher Erkenntnis lernen kann, so von Johsts Auffassung von Drama und Bühne. Sie ist ihm „nicht die Stätte, in der Weltanschauungen demonstriert, sittliche Forderungen bewiesen werden, sondern das Drama ist Kultstätte eines heroischen Gefühles, das sich gezwungen sieht, sich mit dem phantastischen Spiel aller Begegnisreize auseinanderzusetzen. Diese Auseinandersetzung in ihrer Notwendigkeit und Demut wird gestaltet, dargestellt. Innere Forderung des Werkes: daß es nicht Mitleid als Selbstzweck birgt, sondern ein Mitleid im Zuschauer auslöst, das zu leben beginnt, wenn das tragische Spiel des Gefühles, des Gesichtes, des umrissenen Konfliktes erlosch ...

Die Strenge der Gesinnung, die seelische Forderung, der konsequenteste Austrag, der metaphysische, schöpferische letzte Akt muß im Zuschauer spielen.

Wir sind nur berufen, alle Gesichte, Gefahren, Leiden, Verzückungen, wie in einem tumultuarischen Reigen vorüber zu führen. Wir sind scheinbare Freiheit — ich suchte Ihnen die Gebundenheit des Weges durch Erfahrung und Wirklichkeit zu geben — wir sind Zigeuner, Straßen über alle Welt hin.

Wir sind nichts in unserem Werk und werden nur etwas an der Folge des Lebens, das sich zu unseren leblosen Gebilden bekennt. Wir wiegen Fleisch und Blut, und nur unser Werk gewinnt im Zuspruch von Brüdern und Schwestern jene Leichtigkeit, durch die es in die Himmel der Güte, der Frömmigkeit, der Menschlichkeit zu dringen vermag.

Es gibt keine Freiheit? Ich weiß es nicht. Ich weiß aber dafür gewiß, daß ein wahrhaftiges Kunstwerk den Menschen zu jener wundervollen Höhe des Gefühles zu führen vermag, von der aus er einblicken darf in die Gefilde der Freiheit wie in ein verheißenes Land.

Das wahre Kunstwerk muß sich immer restlos auflösen in die Menschen, denen es gehört! Es darf kein Rest von Geist, Frage, Anklage, Problematik oder Beschwerde bleiben, das wahre Drama ist die Prophetie von der Freiheit. — Einer Freiheit der Seele, die im Wechsel der Bilder und Szenen erfuhr, daß die Wahrheit und die Freiheit Schwestern sind, die wie der Horizont uns ewig umkreisen, nicht ohne uns immer als Mittelpunkt zu halten.

Es ist alles gewonnen, wenn wir dieses Wissen fest und frohgemut auf uns nehmen."

An anderer Stelle sagt Johst mit anderen Worten:

„Wir sehen im Theater letzte Kultstätte einer bedrohten, verschütteten Volksgemeinsamkeit, einer letzten pädagogischen Möglichkeit, das Volk vor der Vermaterialisierung einer rein aktuellen Welt zu wahren. Wir erleben im lebendigen Theater ein letztes Asyl völkischer Diskussion und völkischer Erhebung, wir erfühlen einen Weg, der über das Recht und das Gesetz die schöpferische Idee einer Metaphysik setzt und so die Untiefen socialistischer und kapitalistischer Maximen mit der Tiefe ideeller Sittlichkeit und gläubiger Übersinnlichkeit erfüllt. Wir glauben an die Bühne und dienen ihr, weil wir mit ihr hoffen, das Volk vor der Politik als alleinseligmachender Lebenseinstellung bewahren zu können. Den Unpolitischen eine Zuflucht, den Unkirchlichen eine Gemeinschaft, den Unbegrenzten (oder, wie sie sich nennen, Internationalen) eine Besinnung in der Begrenzung ihrer Muttersprache, den Stürmern eine Stille, den Stillen ein Sturm, soll das Theater nicht Proletarierbühne, nicht Hofbühne, nicht Bürgerbühne sein, soll es als schönes und starkes sprachschöpferisches Gebilde nichts zu beweisen versuchen als die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem Schicksal.

Der Gewinn des Theaters ist und bleibt die verstummende Demut seiner Gemeinde.... Nur so wird aus sinnlichem Spiel übersinnliches Schauen, so wandelt sich der Griff des Dichters zum Ergriffensein seiner Zeit...."

Der so spricht, hat Zukunft, weil er alle Möglichkeiten schöpferischer Wandlung hat, um das Widerspiel, die Polhaftigkeit alles Seins und Denkens weiß, ganz das undeutbare Wesen ist, das „Mensch" heißt:

Es rauscht der Schlaf
Wie schwarzer Wald.
Wie Wipfelgrund,
Wie Wipfel bald.

In mir als Stamm
Wird Erde Licht,
Und Himmel
In die Erde bricht.

Ich trage Licht,
Ich trage Grund,
Ich bin die Last,
Ich bin der Bund.

In mir Gewölk
Und ewiger Wind,
In mir Gezücht
Und Ottern sind.

Ich bin das Licht,
Ich bin der Grund,
Geschöpf bin ich,
Des Schöpfers Mund.

Fünftes Kapitel

Wiener Halbexpressionismus

Anton Wildgans

Die Menschheit achtet nicht der eitlen Klänge
Gepflegter Sätze ohne Blut und Ziel.
Sie will, daß einer all ihr Kreuz umschlänge
In Liedes Inbrunst und nicht allzuviel
Vom eignen Weh und Wesen Worte mache,
Sich selbst zu nah und fremd in ihrer Sache.

Nicht, was sich irgendweit in abgelegnen
Bereichen künstelnden Gefühls begibt,
Sich selber will sie im Gedicht begegnen,
Ihr Allgemeines, wie sie ringt und liebt,
Ihr eigen Irren zwischen Fluch und Segnen,
Ihr Gutes und ihr Bös, gewogen und geliebt;
Im Ewigmenschlichen will sie den Meister,
Das Seltsame ist für begrenzte Geister.

Aus „Mittag, Neue Gedichte".

Seine Anschauung von der Kunst

In einem Selbstbekenntnis hat Anton Wildgans (geb. 1881 in Wien) einmal gesagt, was er mit seiner Dichtung wolle. Nur fähig, unter starkem Zwange zu schreiben, nach jahrelangem Austragen, ergebe sich ihm von selbst „das typische Formulieren", das von seiner Überzeugung, Gegenstand der Kunst sei nur allgemein Menschliches, gefördert werde. „Technik als Selbstzweck oder gepaart mit menschlicher Belanglosigkeit ist mir zuwider. Aber ich liebe und erkenne sie als das empfindliche Instrument, Menschlichkeiten durch sie restlos auszudrücken. Die Neuartigkeit eines Kunstwerkes besteht für mich darin, daß ein neuer Mensch die ewigen Dinge neuartig beobachtet. Die neuartige Form stellt sich dann von selbst ein. Andere sind praktisch und theoretisch der entgegengesetzten Meinung. (Es sei zugegeben, daß sie die Technik des Ausdruckes bereichern — obwohl sie zumeist nur Subjektivitäten engsten Horizontes auszudrücken haben. Es muß dann immer erst einer kommen, der das von ihnen hergestellte Instrument in höherer menschlicher Ansicht zu gebrauchen weiß. Siehe Goethe und seine Vorläufer!)" — Bewußt oder unbewußt: Dieser junge Wiener Dichter, der solche Bekenntnisworte findet, der stolz darauf ist, erst mit 28 Jahren seinen ersten Band Gedichte herausgebracht zu haben, wünscht von anderer Art zu sein, als die frühfertigen wollüstig-müden Dichter seiner Stadt waren, die sich, kaum zwanzigjährig, mit Traum- und Verzichtwerken von wehmütiger Süße vom Leben wegwandten, mit sich vollauf beschäftigt. Freilich man fühlt: viel ist in ihm auch von ihrer Art. Als Österreicher ihnen verwandt, das österreichische Volk liebend, dieses träumerische Volk mit „weichem Herzen", „feinen Sinnen", „menschlich mildem Urteil", wagt Wildgans doch erst in einem der „Österreichischen Gedichte" aus der Zeit des großen Krieges, im „Großen Händefalten" (1914) das Schlußbekenntnis: Ich

Wesen und Entwicklung

... bin nicht mehr der abgewandte Dichter,
Der eigener und fremder Wehmut pflag, ...

Anton Wildgans

Herbstfrühling

Mittag

Stofffreis der Lyrik

Davon war stofflich das Erstlingswerk mit dem aus Wiener Luft herangewehten Titel „Herbstfrühling" (1909) noch recht voll gewesen; davon bleibt dauernd behaftet Melodie, Rhythmus und Tonfall des Verses, der an dem gleichen Urmeister, wie mancher der älteren Wiener, sich geschult hatte, an Baudelaire, und der nächst ihm von Rainer Maria Rilke das meiste aufgenommen hat. Enger aber ist vom ersten Buche an seine Fühlung mit dem Volke, sein Hang zum Naturhaften, seine Sehnsucht nach dem Gesunden, Starken, Einfachen, nicht Überfeinerten, die in späteren lyrischen Bänden („Und hättet der Liebe nicht..." 1911; „Mittag" 1917) bäuerliches Tun und Wesen als sinnvoll segnet, oder mit Betrachtungen über den alten Zeugnisspruch aus einem Dienstbotenbuche „Fleißig, ehrlich und brav" ein Gedicht (Dienstbotenurlaub) schließt. Gern läßt Wildgans — ganz im Unterschiede zu den älteren Wiener Dichtern — die Tragik reden, die für ein Leben aus der Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Verhältnissen erwächst. Blicke, die er als Jurist, als Strafrechtler in das Volk hatte tun können und müssen, hatten vor allem der Lyrik seiner zweiten Sammlung „Und hättet der Liebe nicht..." reiche Nahrung gegeben. Er weiß um das Los der Häftlinge, der Dirnen, der armen Mädchen, der Kinder der Liebe. Das sind ihm genau so „ewige Stoffe" wie die anderen Lieblingsthemen seiner lyrischen Betrachtungskunst: die Beziehungen zwischen Mensch und Stadt und Mensch und Landschaft — ein Kind von heute, schwankt er zwischen beiden, bis der mittäglich Gereifte, Einsame dem Lande, das den Bildenden nicht verstört, mehr verfällt —; die inneren Kämpfe dann, die sich ergeben aus den Beziehungen zwischen Mann und Weib, aus Rauschglück und Enttäuschung, aus Suchen, Finden, Trennen und Fliehen, aus Jungsein und Altern, aus den Forderungen der Sinne und den Forderungen des Geistes, aus dem Drang zur Gemeinschaft und der Sehnsucht nach Einsamkeit. Da schreit er — Gebild aus wildem Lebenswahn und Hungrigkeit nach stiller Gottesnähe — auf:

Und wir, was haben wir statt dessen, wir?
Ein trüber Gott der Geist, dem dumpfen Tier,
Das Fleisch heißt, angeschmiedet — unser Leib
Krank am Bewußtsein — Mann und Weib,
Getrennt durch Welten, aber immer wieder
Einander hetzend in verkrampfter Glieder
Fragwürdige Gemeinsamkeit und Lust.
Die Einsamkeit als das, was Wunder tut,
Erkennen wir und werden durch das Blut
In uns getrieben, niedriger Geselligkeit,
Liebloser, in die Arme.

Da klagt er über den Zwiespalt heutiger Menschheit:

Wehe dem Sünder am Geiste! Ihn reinigt nicht Reu noch Gebet!
Aber auch wehe dem Frevel, der sich am Fleische vergeht!
Blutes heiliger Hunger verleugnet oder entweiht,
Baut statt Stufen zum Himmel finstere Schächte ins Leid!
Bitter umfaltete Lippen verlernen den schlichten Kuß,
Trieb wird zur Sucht der Gehirne und nur der Reiz mehr Genuß!
Aber der Reiz ist die Hyder, die kein Besinnen erlaubt,
Immer und immer wieder wächst ihr ein lechzendes Haupt!
Die ihr verfallene Stärke faßt nach dem Schwert statt dem Pflug,
Arbeit hat nicht mehr am Werke, Geist nicht am Geist mehr genug;

Mensch sucht nicht mehr den Menschen, immer der Herr nur den Knecht,
Und der Schmachtenden Jammer wird der Gesättigten Recht;
Recht entartet zum Zwitter, Henker halb, Mörder halb,
Und die entgötterte Menschheit rast um das goldene Kalb!
Grausame Lust am Gewinne blutopfert Völker dem Geld —
Aber der Frieden der Sinne wäre der Frieden der Welt!

Anton Wildgans

Nach einem von dem Verlage L. Staadmann zur Verfügung gestellten Lichtdruck

Da sinnt er im Anschaun seines Kindes:

Du Atmendes, zu deinem Schlaf gebeugt
Steh stumm erschüttert ich, der dich gezeugt.
Beklommen tast' ich nach der Freundin Hand,
Aus deren Schoß dein Leib sich feindlich wand,
Du Fleisch gewordnes Fieber unsrer Lust,
Wir haben dich gewollt, du hast gemußt.
Nun bist du, eines Schicksals Anbeginn;
Erschauernd grüble ich nach seinem Sinn.

In deiner Züge Unerschlossenheit
Spür' ich nach Zeichen und nach Ähnlichkeit.
Dies ist von mir, der Freundin jener Zug,
Dies bist schon du, dies noch nicht du genug.
Dies Lächelnde vergleicht Erinnerung
Mit einem Bild der Mutter, als sie jung.
Dies leise Wehe um den kleinen Mund
Ist mir aus meines Vaters Leiden kund.
Dies ist schon Güte, jenes ist noch stumpf,
Dieses schon Wille, dies noch Trieb und dumpf.
Nun zuckst du auf im Schlaf, obwohl kein Ton
Dich schrecken konnte — Liebes, träumst du schon?

Aus vielen Bluten ist dein Blut entkocht,
Aus vielen Flammen ward der zage Docht,
Der trübe noch in deiner Stirne brennt —
Aus Elementen neues Element.
Nicht nur, was wir am eignen Selbst erkannt,
Ist deinem Wesen erblich eingebannt.
Auch die Erträge unsrer Dunkelheit
Sind in dein Klares heimlich eingereiht.
Was wir in uns an Bösem abgebaut,
An Listen und an Lüsten rückgestaut,
Das Meinen, das zum Wollen nicht genug,
Die Laßheit, die sich gern der Tat entschlug,
Der Zwiespalt, dem nur Zufall Lösung fand,
Der unvermochten Rache finstrer Brand
In uns und fernster Ahnen Rätselreihn:
All dies bist du nun oder kannst es sein.

Vielleicht, daß einst es steil und unvermeint
Aufschnellt in deinem Blut als unser Feind
Und uns beschuldigt, daß wir falsch getan
Aus Trägheit, Torheit oder feigem Wahn.
Da wird die Flamme frei, die wir gedämpft,
Zur Schuld die Treue, die wir schwer erkämpft;
Was wir geliebt, dünkt dich nur wert der Lust,
Wo wir geträumt, da bist du streng bewußt,
Wo wir bestraften, tröstest du mit Lohn,
Wo wir geopfert, klirrt vielleicht dein Hohn;
Aus unserm Dach wird Brennholz deinem Herd,
Aus unserm Werkzeug glühst du dir ein Schwert
Und haust in Trümmer wie ein Jahrmarktszelt,
Die wir uns liebend bauten, unsre Welt.

Du Atmendes, zu deinem Schlaf gebeugt
Steh stumm erschüttert ich, der dich gezeugt.
Du Mensch gewordnes Fieber unsrer Lust,
Wir haben dich gewollt, du hast gemußt.
Doch wie, wenn du ein Scherge, einst von uns
Begründung forderst unsres Schöpfertums
Und uns das Müssen, das man Leben nennt,
Hinschleuderst wie ein listig Dokument,
Worin im Leichtsinn oder sinnberaubt
Wir unterschrieben, was wir nicht geglaubt?

Wie, wenn du uns in deines Wesens Guß
Den Fehler zeigst, der unsre Schuld sein muß,
Und uns aus deiner Not ererbtem Fluch
Beweisest unsrer Herzen Widerspruch,
Daß Lüge war, was uns zusammenzwang,
Nicht zweier Sterne Zueinanderdrang,
Die, lange einsam auf getrennter Wacht,
Zu eins verglühn in heilger Liebesnacht — !

Eratmend tast' ich nach der Freundin Hand,
Aus deren Schmerz dein Leib sich hold entband.
Du klar gewordne Wirrnis unsrer Lust,
Wir wollten dich und sind nicht schuldbewußt.
Und wirst du doch zum Kreuze, sieh, wir sind
Bereit, daran zu leiden — Schlaf, mein Kind!
Uns Richter magst du werden, bist es schon;
Traumlächle nur, noch ahnst du nichts davon! —
Ein Mittler auch in manchem kleinen Zwist,
Weil, wo wir Zwei sind, du wir Beide bist.
In deinem Lächeln lächeln wir dereinst,
Und unser sind die Tränen, die du weinst.
Auf deinen Füßen gehn wir einst im Wind,
Der unsre Gräber liebkost. — Schlaf, mein Kind! —
In deines Blutes dumpfer Frühlingskraft
Aufsteige wieder ich aus Todes Haft
Und dränge mir an deinen Jünglingsschoß
Die Schlanken, die ich niemals sattgenoß,
Und schenk' der Schmeidigsten ein Angebind,
Ein Atmendes, wie du bist! — Schlaf, mein Kind.

Da gibt er dem Kinde einen „Spruch auf den Weg":

Kind, du wirst leben, wenn ich nicht mehr bin!
So hör' mir zu von dieses Lebens Sinn:
Es ist nicht Glück, nicht Schmerz, nicht Ernst, nicht Spiel,
Es ist nicht dies und das und dennoch viel.
Die Brücke ist es zwischen Ruh' und Ruh',
Der Schlagbaum hebt sich hier, dort fällt er zu,
Unter dem Bogen fließt das ewige Sein,
Darin dein Bild nur flüchtiger Widerschein,
Doch nichts ist mehr Entzücken und Erbauen,
Als in den Strom und sich im Strom zu schauen.

Da sinnt er mittäglich im „Glück des Alleinseins":

Glück des Alleinseins, All- und Einessein!
Wie sehnte sich der Jüngling einst nach Paarung!
Und jetzt der Mann, in tiefster Icherfahrung,
Kennt nur das eine klare Glück: Allein.

Stofftreis der übrigen Werke

Über diesen Stoffkreis der Lyrik führen die größeren Werke nicht hinaus. Die ewige Betörung des Mannes, besonders des Künstlers, durch die das Weib verschönende, verklärende Phantasie, die Entweihung der Liebe durch die Lust gestalten „Die Sonette an Ead" (1913). Der noch ganz naturalistische Einakter, das Gerichtsstück „In Ewigkeit Amen" (1913), das für die Aufnahme des Verbrechers in die menschliche Liebesgemeinschaft wirbt, verdankt gleichen Erleb-

nissen seine Entstehung wie manche Gedichte der Sammlung „Und hättet der Liebe nicht..." Und ebenso geben die großen Dramen den in lyrischen Betrachtungen schon behandelten Stoffen die zugespitzte dramatische Form. Soziale Lage als Schicksal, Armut, die den geistigen Höhenflug des Ausnahmemenschen hemmt, ist das Thema von „Armut" (1914). Das von „Liebe" (1916) sind die krisenreichen Beziehungen zwischen zwei durch eine Ehe verbundenen Menschen in den Jahren, da die Sinne, einander zu vertraut, nach neuen Reizen ausschwärmen — wehe den beiden Menschen, meint Wildgans, wenn sie nicht, wie sein leidender Martin, den Frieden der Entsagung finden:

> Denn was sich küßt und paart, ist ewig in Trug verstrickt.
> Aber der strauchelnde Fuß eines, der aufwärts sieht,
> Findet noch immer m e h r an irdischer Seligkeit
> Als das Auge des Thoren, das n u r auf der Erde sucht.

Gedanken des Gedichtes „Im Anschaun meines Kindes" nimmt dann „Dies irae" (1918) wieder auf: Wehe dem Kinde, wehe den Eltern, wenn die Verantwortlichkeit vor dem zu Zeugenden, dem Ungeborenen fehlt! Dem ewigen Gegensatz zwischen Gut und Böse, den Tag- und Nachtmenschen, den Lichten und den Dunklen, sucht endlich das mythische Gedicht „Kain" (1920) die neuartige Form zu geben. Daß es sich in allen diesen dramatischen Werken nicht um ein einmaliges Geschehen handele, sondern um ein immer wiederkehrendes, um ewiges menschliches Schicksal und Los, betont fast jede Seite. Eingestreute Verse heben das Geschehen aus dem Alltag heraus, empor auf die höhere symbolische Ebene; Bezeichnungen von Akten als „Actus mysticus" (in „Armut"), als „symbolicus", als „quasi epilogus sub specie aeternitatis" (in „Liebe"), als „phantasticus" (in „Dies irae") unterstreichen die Absicht des Dichters, und die Schlußakte lösen sich in lyrische Betrachtungen auf, geben ein „Requiem con sordino" wie in „Armut" oder ein ewiges Gericht, in dem der um ihr Leben betrogene Chor der Knaben und Jünglinge, der klagende „Chorus puerorum et adolescentium", anschwillt zu den „Voces apokalypticae de coelis cantantes": „Dies irae, dies illa..."

Gestaltung dieser ewigen Stoffe

Aber man weiß von einem Künstler nur die Hälfte, wenn man Wille und Absicht kennt. Ob er erreicht, ausdrückt, was er will, das ist auch hier die Frage. Sind wirklich die ewigen Stoffe neuartig gestaltet?

Von seiner ersten lyrischen Sammlung an ist Anton Wildgans ein großes Formtalent, dem sich anderer Weisen, alte und neue, schnell zu einer eigenen Melodie umwandeln, die am reinsten in den „Sonetten an Cad" erklingt; ein Dichter, der sprachlich keine Hemmungen kennt, dem Wort und Reim in Fülle und Leichtigkeit entströmen. In zu großer Fülle und Leichtigkeit, die Anlaß sind, daß zwischen schönen schwingenden, tönenden Versen leere Worte und hohle Klänge stehen, die nicht tragen und heben. So drängt — in den früheren Werken häufiger als in den späteren — aus der Hausbackenheit des Alltagslebens, das er vergeistigen will, Hausbackenes in seine Strophen; Verse und Versgruppen, die nichts sind als rhythmisierte oder gereimte Prosa, ließen sich häufen. So gerät ein Gedicht wie jenes, das als Ausgangspunkt der lyrischen Betrachtung eine Erkrankung an Syphilis hat, ins endlos Pathetische, Überstiegene; so gleitet er, in der Absicht, warme, gute Worte zu sagen, ins Sentimentale: man denke an den Actus mysticus in der „Armut", an die durch Wiener Liedanklänge verweichlichten Stellen der Dramen, wo Menschen, Frauen besonders, rück-

schauend bekennen. So wird er — im Gegensatz! — im Aussprechen sinnlicher Dinge nicht kühn, sondern geschmacklos. **Anton Wildgans**

Daher wirkt Wildgans — später wird das noch fühlbarer werden — stiluneinheitlich. Wahllos nimmt er — unabsichtlich! — auf, was mindestens zwei Menschenalter an Ausdrucksmitteln geschaffen haben. Auf einen Ibsen-Eingang mit Schnitzleranklängen, in den eine Sudermannfigur, ein Allerweltskerl sich einfügt, folgt ein Drama mit einem expressionistischen Bekennerschlußakt. So in „Liebe". Ähnlich in „Dies irae", wo ein Drama, das Strindbergstellen hat, mit einer Erinnerung an die Schlußchöre des Faust endet. Oder was klingt in „Armut" nicht alles an? Hauptmann, Hofmannsthal, Sudermann (III. Akt. Comedia interposita), Grabbe, Eulenberg, Wedekind, bis daß Gottfried, der Oktavaner, sich mit dem Dichter in eigener Lyrik befreit! Und wie ist „Kain", das in Szenen aufgelöste mythische Gedicht, das in der Schlußszene den expressionistischen Urschrei von der Bühne über die Menge hallen läßt, mit Psychologie stiluneinheitlich belastet! Bedenken

Und endlich: wie hält doch tieferem Nachdenken das gedankliche Gerüst der größeren Werke nicht stand! War es richtig, das Liebe- und Eheproblem im „Liebe" zu verknüpfen? Darf sich die Anklage in „Dies irae", die allgemeine Schlußanklage der zu kurz Gekommenen, gegen die Eltern richten? Ist es „ethisch", Organisches zu wollen? Ist man nicht versucht gegen den Chor bei Wildgans:

O, die den Menschen zeugen
Nicht um des Menschen willen,
I h r e r die Schuld!!
Weh! Weh! Weh!

Schleiermacher sprechen zu lassen, der aus Verantwortungsgefühl gerade das Gegenteil lehrte?

So ist Anton Wildgans ein Dichter der Stunde, des Augenblicks. Er wirkt; aber er wirkt nicht nach. Die ihn seine Werke selbst haben vortragen hören, versichern, wie vom Sprecher, der sein Gedicht noch einmal neu werden ließ, eine tiefe Wirkung ausging; wer aber, losgelöst von der Persönlichkeit seines Schöpfers, am nächsten Tage das Werk nachlas, fühlte vor dem fertigen Gebilde die Wirkung verblassen. So wird der Dramatiker, heute viel gelesen und gespielt, viel aufgeführt, weil der diesseitige und jenseitige Inhalt seiner Werke die Sinnlichen und Übersinnlichen anzog, mit dieser Zeit dahingehn; was bleiben kann, wird die Erinnerung sein an einen liebenswerten Menschen und einzelne Verse, die die zeitlose Kraft haben, dauernde Begleiter zu sein. Gesamteindruck

Verlagszeichen von L. Staackmann, Leipzig

Gezeichnet von O. Weise, Leipzig

Sechstes Kapitel

Angstträumer und Gottsucher

1. Oskar Kokoschka

Zeit zog —
Und das Tier schlug den Menschen und fraß ihn
und spie ihn.
Und Flammen schlagen rote-Wunden,
Wo Liebe ward süß Mann und Frau.
„Der brennende Dornbusch": Zweite Scene.

Erzwungen, erscheint ein Gesicht,
eine Welt dem Bewußtsein.
Und wieder löst vom Bilde,
wo es haftet, sich das Erschaffne.
Als Wasser, Luft und Erde formt sich der Raum.
Feuer brennt ihn ewig und verbrannte ihn.
Ebenda. Fünfte Scene: Schlußworte.

Zeit und Werk

Wollte man ausschalten, was nur wie ein Suchen, Tasten, Lallen erscheint, ausschalten, wovon die Gegenwart meint, es komme nicht auf die Zukunft, so könnte man mit einem kurzen Hinweis auf Schöpfer und Titel an dem dichterischen Werke Oskar Kokoschkas (geb. 1886) vorübergehen. Und täte Unrecht! Denn hier gilt im Besonderen, was für die Gegenwart im Allgemeinen: Wie es Zeiten gibt, die man messen kann an dem Fertigen, Runden, Dauerhaften, Begrenzten, das sie schufen — es sind die klassischen Zeiten —, so gibt es andere — die romantischen —, die man nur messen darf an dem Fließenden, Unbegrenzten, Unendlichen, das sie fühlten; an dem Kraftstrome, der aus dunklen Urgründen fremd und leidenschaftlich herausbricht, der ins Ziellose auszuschweifen, aus dem Chaos zu kommen, in ein Chaos zu münden scheint, der aber nach rätselhaftem Verschwinden Geschlechterfolgen später neue Jugend zu neuem Leben entzündet.

Solchen Ursprungs ist Oskar Kokoschkas in der Hauptsache dramatisches Werk. Es wird wohl nie die Mehrzahl der Leser, Hörer oder Zuschauer für sich gewinnen, wenn auch einmal eine Zeit kommen mag, wo eine Aufführung des „Brennenden Dornbusches" oder des „Hiob" nicht mehr eine solche Theaterschlacht entfesselt wie im Mai 1919, wo in einer Aufführung des „Jungen Deutschland" man sich noch eine halbe Stunde lang nach Schluß der Vorstellung um Wert oder Unwert in wüsten Worten raufte. Der seiner inneren Gesinnung nach eher demütige als hochmütige Dichter, der damals dem Publikum die Worte zurief: „Ihr versteht ja nur, was Euch vorgekaut ist!" hatte Recht und Unrecht. Recht, indem er eine richtige Allgemeinbeobachtung aussprach; Unrecht, indem er Verständnis für Gebilde forderte, die, aus dem Traumreich kommend, hetzend, huschend, verschwebend, eben nicht zu verstehen, sondern nur zu erfühlen sind; Unrecht auch deshalb, weil diese Spiele ohne Kenntnis der Absichten Kokoschkas mißdeutbar bleiben.

Wille und Werk

Aber auch die Kenntnis der Absicht braucht Widerstrebende nicht in willig Folgende zu verwandeln. Bei aller Achtung vor dem Menschen und Künstler:

mir bleibt diese Kunst fremd. Kokoschka will kein Drama im üblichen Sinne geben, sein Werk will nicht wie ein klassisches fertiges Gebilde gelesen sein. Der große Maler Kokoschka liebt die Farbe, der Dichter Kokoschka nicht das Wort. Hier, in diesen Gedanken- und Traumspielen aus Schatten, Lichtern, Farben, Worten, ist das Wort nicht wie sonst in einem dichterischen Werke Führer. Es ist oft nachlässig, stiefmütterlich behandelt. In diesem Gesamtkunstwerke ist es nicht immer der wichtigste Teil, ist es nur eine der Brücken — vielleicht die schwankendste, gebrechlichste — vom schöpferischen Ich zum Du, zur dumpfen Menschheit, die Kokoschka lösen, erlösen, über ihr rätselhaftes Sein und Werden aufklären möchte. In ganz anderem Sinne als sonst Dramen verlangen dann diese Werke nach der Geburt auf der Bühne. So wie sie in dem Buche stehen, sind sie ungeboren, kaum halbfertig, harren sie des Spielleiters, der sie weiter austrage und zur Welt bringe. Kokoschka mag den Text als eine Art Partitur empfinden, er ist keine, mindestens keine fertige, daneben eine vieldeutige, die jeder — Aufführungen beweisen es — anders liest. Ich gebe zu wenig und verlange zu viel, wenn ich für meine Werke zwei Weiterdichtende voraussetze: einen schöpferischen Spielleiter und einen schöpferischen Zuhörer und Zuschauer. Man muß das sagen bei aller schuldigen Achtung vor dem Künstler und Menschen, der redend mit wenigen — und sei es fast gestammelten Worten — einen ganz seltsam bewegenden Eindruck machen kann. Nachspürend findet man diesen Menschen dann wieder in der Dichtung.

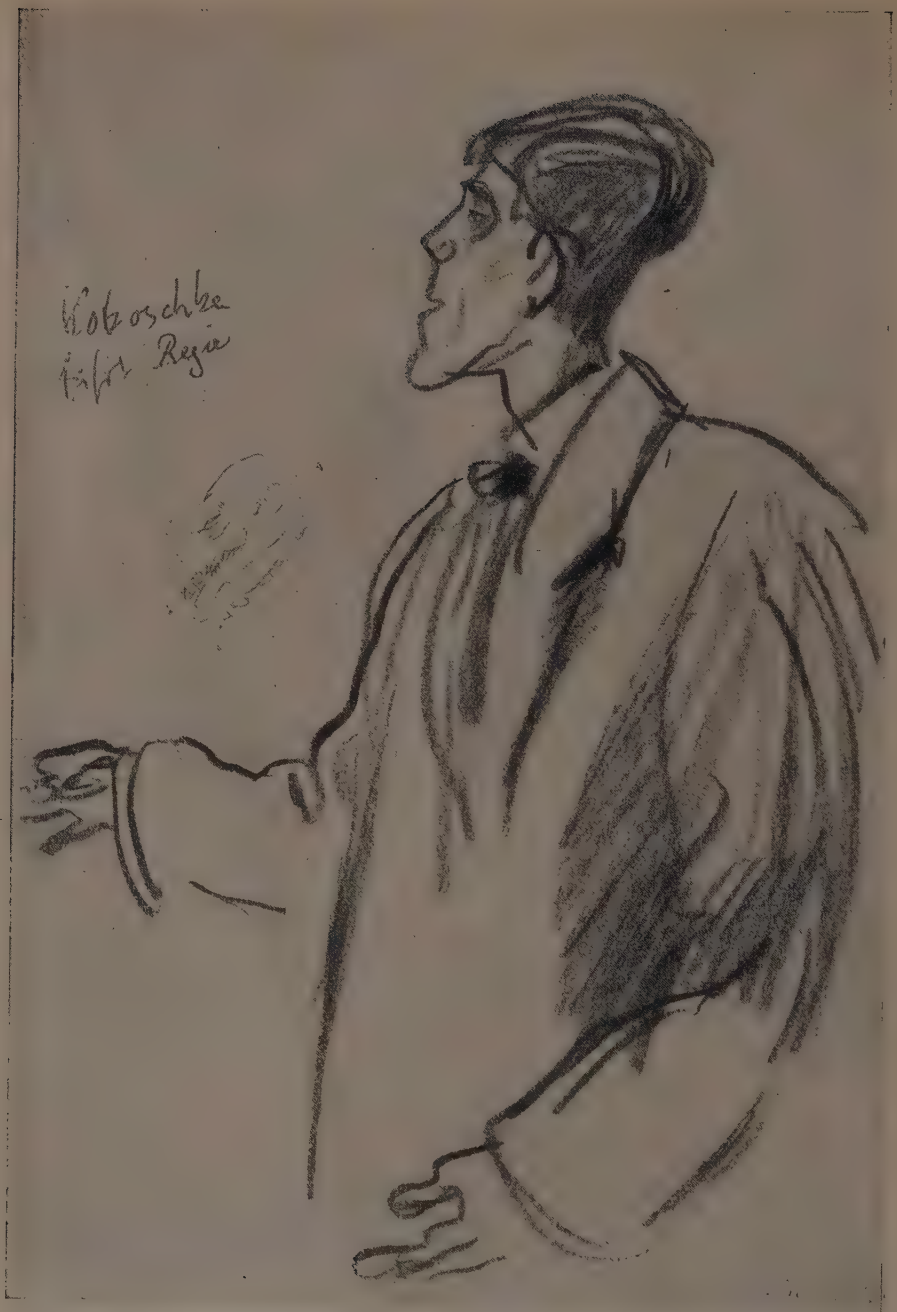
Oskar Kokoschka

Hinter jedem Werke — und sei es in dem Harlekinsspiele vom betrogenen Ehemann, in „Hiob" (1917) — steht ein Leidender, ein am Leben Leidender, der stammelt: Warum? Warum dies rätselhafte Dasein, zu dem, um Sinnloses zu tun, Wesen verdammt sind, die Menschen sein möchten, oft aber, sowie man hinter die Masken schaut, Tiere sind, Tiere hier oben, Tiere selbst in der Unterwelt noch, wo Orpheus sie zu gleich sinnlosem Tun vereinigt findet. Warum, so fragt Kokoschka der Dichter wie der Zeichner und Maler, von dem frühen Schauspiel „Mörder Hoffnung der Frauen" (1907) und der Phantasie in Bild und Wort „Die träumenden Knaben" (1908) an, warum die Spaltung der Menschheit in die beiden Geschlechter, die der Trieb zu einander treibt, von einander reißt, Glücklose in jedem Fall? — „Sinnlose Begehr von Grauen zu Grauen, unstillbares Kreisen im Leeren" und „Der Streit ist unverständlich und dauert eine Ewigkeit" — so stellt das früheste Drama fest, und das bisher letzte, die seelenvollste der Klagen, das Schauspiel „Orpheus und Eurydike" (1918), quält sich ab mit der Frage: Was für ein Band bindet Mann und Weib zusammen? und schließt:

Mensch und Werk

Eintönig Lied der Erde —
Was wir umringen, ewig Glück ist anders —
Ob es Haß ist, solche Liebe?
Dies Verlangen —

Graue Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit scheint für den Edeln, Gütigen das Dasein. „Wär's besser nicht zu sein, als schlecht zu sein?" klagt's aus dem Schauspiel „Der brennende Dornbusch" (1911). Nur „Sterbende sind Gute". Oder vielleicht Träumende. „Was für ein Hund bin ich, daß ich nur im Traume nach dem Guten schnappe!" schreit „Der gefesselte Kolumbus" (1921). Warum sind wir nicht gut, fragen einzeln und dann im Chore die Lebensopfer im „Brennenden Dornbusch". „Weil sein sie sollten, / im Schein verharren sie wollten" wird ihnen mit einer Anklage gegen das Leben geantwortet:



Kokoschka führt Regie. Zeichnung von **Emil Orlik.**
(Aus Orlik, Fünfundneunzig Köpfe, Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin.)

Oskar Kokoschka

Selbstbildnis im Besitze der Städtischen Kunstsammlung in Chemnitz.
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer in Berlin.

Ernst Stern, Bühnenbild zu Kokoschka, Der brennende Dornbusch

Erzwungen, erscheint ein Gesicht,
eine Welt dem Bewußtsein.
Und wieder löst vom Bilde,
wo es haftet, sich das Erschaffne.
Als Wasser, Luft und Erde formt sich der Raum.
Feuer brennt ihn ewig und verbrannte ihn.

Ob der Maler Kokoschka seine „Auswanderer" oder seinen „Irrenden Ritter" malt oder der Dichter-Graphiker zu der Bilderfolge des „Gefesselten Kolumbus" einen Text schreibt, es bleibt das gleiche Sinnbild für eine Welt, in der Irrende und Sehnende auf einer Heimfahrt sind. Denn diesen sonst Trostlosen leuchtet doch ein Stern: „Auf zur Geburt erwach' deine Seele, auf zur Geburt" und „Ich glaube an die Auferstehung in mir", wie ein Chor „psalmodierend" im „Brennenden Dornbusch" es verheißt.

Sinn und Gestaltung

Diese Stimmen schweben freilich nur wie Oberstimmen über wirrem Tongewoge; oft werden sie übertönt von anderen, die kaum geboren, wieder ersterben. Ganz gleichgültig, ob diese Werke Dramen heißen — in den „Vier Dramen" sind sie seit 1919 vereinigt — oder wie „Die träumenden Knaben", „Der weiße Tiertöter" (1920) und „Der gefesselte Kolumbus" episch-lyrische Bekenntnisse sind, ob sie — wie meist — Bilder begleiten oder nicht, es sind verschwimmende, schillernde Gebilde aus wirren Traumreichen, zum bewußten, gestalteten Leben im Worte jedenfalls noch nicht erwacht. Als Wortwesen darf man ihnen nicht mit der Lupe nahen. Der Zeichner und Graphiker verträgt es, der Dichter nicht. Mag ein Quadratzentimenter Zeichnung, für sich gesehen, wie eine kindliche Kritzelei erscheinen, die Zeichnung als ganze hat straffe Einheit. Anders die Dichtung. Hier gehen kindliche Verse, unschuldige Reime, unbeholfene Rhythmen, allzu Deutliches und ganz Verblasenes, Sinnliches und Unsinnliches mit einigem wenigen fest Geformten und Gestalteten, unmittelbar Ergreifenden und Erschütternden nicht zu einem großen Bilde und Klange zusammen. Was an Licht- und Schattenspielen, an Bildhaftem wunderbar darin lebt, hat Kokoschka selbst als Zeichner, Maler, Meisterregisseur herauszuholen versucht; das letzte Wort zum Leben zu erwecken blieb auch ihm versagt. Diese Werke — Kerr hat schon Recht — enthalten als Dichtungen nur Bausteine, aus denen ein Späterer den festen neuen Bau mit fügen wird.

Titelzeichnung zu Oskar Kokoschka, Die träumenden Knaben

Mit Erlaubnis des Verlages Paul Cassirer, Berlin und Kurt Wolff Verlag, München

2. Ernst Barlach

Barlach und Kokoschka

Umschlagbild von Ernst Barlach zu seinem Drama „Der tote Tag". Verlag von Paul Cassirer in Berlin

Viel mehr als Kokoschka gibt für mein Gefühl heute schon der fast ein halbes Menschenleben ältere Ernst Barlach (geb. 1870 in Wedel an der Elbe); seine fünf Dramen enthalten mehr als nur Bausteine. Denn Barlach weiß, wie um die Doppelnatur des Menschen, so um die Doppelnatur des Kunstwerks, die beide zugleich sind Leib und Geist. Als er — über vierzig Jahre alt — als Dramatiker auftritt, ist er ein Fertiger; es gibt von ihm keine Frühwerke wie von Kokoschka, den in den „Träumenden Knaben" in Wort und Bild das spielerische Wien mit seinem Meister Klimt noch bedrängt. Dieser norddeutsche Bildner, der in Rußland sich fand, in Dostojewski den Bruder im Geiste erlebte, ist von Anfang an düsterer Bekenner der Doppelnatur des Menschentums: Sohn dunkler Erden und lichter Himmel, dem Irdischen wie dem Überirdischen, dem Wirklichen wie dem Unwirklichen, dem Tage wie dem Traume, den Sinnen wie der Seele gleichermaßen fest verbunden, viel glühender deshalb von Mitleid mit aller Welt, dieser Erde zumal, erfüllt, die er mit Bettlergestalten bevölkert schaut; viel religiöser darum auch als Kokoschka. Man vergleiche die Schöpfungen beider Bildner: Bei Kokoschka vom Lebensgrauen Zerfressene, Wunde, Unterhöhlte, deren innere Rast- und Ratlosigkeit in zitternden Umrissen nachbebt; bei Barlach aber von Holzbildnerfäusten hingewuchtete Gestalten, umhüllt von schweren Mänteln, deren harte Falten feste Umrisse geben, manchmal fast Gliederlose und in der Bewegung Gehemmte, und doch von Leben und Bewegung seltsam Erfüllte. Selbst Hingehockte ruhen nur aus von schwerem Schreiten und Waten, wirken wie Wehende oder Hingewehte im Sturm des Schicksals, des Erlebnisses, des Werdens, das sie auf qualvoller Wanderschaft doch einst heimtragen muß zu dem, von dem sie einst unbewußt ausgingen, von Gott, der in den lichtesten Stunden diesen Grüblern sich erschließt als ihre Vergangenheit und ihre Zukunft.

Der dramatische Bekenner und Erkenner

Wenn man von Barlach, dem Bildner mit Messer und Griffel, spricht, spricht man zugleich von Barlach, dem Dichter: in den Steinzeichnungen zum „Toten Tag", zum „Armen Vetter" ist die Einheit vollkommen. Ein berühmter Bildhauer und Graphiker wird von Zeit zu Zeit gezwungen, seine Geschöpfe aus ihrer Stummheit zu erlösen, ihren Mund aufzutun, ihre Liniensprache zu bekräftigen durch die noch unmittelbarere Seelenäußerung des Wortes. Diesem Urdrange, nicht schalem Ehrgeize, auch auf einem anderen Gebiete der Kunst sich zu versuchen, verdanken die fünf Dramen „Der tote Tag" (1912), „Der arme Vetter" (1918), „Die echten Sedemunds" (1920), „Der Findling" (1922),

Ernst Barlach
„Der arme Vetter"
Titelbild

Verlegt
bei Paul Cassirer
Berlin

Die bezügliche Textstelle lautet:

Siebenmark (gegen Iver): Verehrter, werden Sie sich vielleicht bequemen zu erklären, was los ist?

Pause.

Siebenmark (geht hin und schlägt die Leiche): Stehen Sie auf, hoher Herr, Sie haben kein Recht zu schweigen.

„Die Sündflut" (1924) ihr Dasein. Wie Dostojewski treibt Barlach Bekenntnisgier und Bekenntnisqual, Erkenntnisgier und Erkenntnisqual, weiß er um die Sendung des Leidens, weiß er um die Unwirklichkeit des Wirklichen, weiß er, daß Denken und Erkennen niemals die Welt ernüchtert, sondern sie nur gespenstischer, unwirklicher macht, weiß er, daß der Erkennende der wahrhaft Religiöse ist. Dem Ringenden, der die Zwienatur alles Seins und Geschehens schmerzlich erfahren, bietet sich zur künstlerischen Aussprache wie von selbst die Form, die geistiger Kampf ist, die dramatische. Barlach nimmt sie nicht auf, um lyrisch-ekstatisch zu deklamieren, sondern um Menschen im Kampfe mit dunklen Gewalten in sich und außer sich zu zeigen, Menschen, die als Diesseitsgeschöpfe an die Erde gebunden sind, als Jenseitsgeschöpfe „das Rauschen des Blutes eines höheren Lebens hinter den Schiffsplanken der Alltäglichkeit" spüren. Wege zur Erkenntnis sind darum diese Werke, die wie die Bildnisse Barlachs im Irdischen, Menschlichen, selbst Unterirdischen, Untermenschlichen, immer jedenfalls Leibhaftigen wurzeln, um von da aus ins Überirdische, Übermenschliche, Geisthaftige zu treiben. Denn „ohne Leibhaftigkeit gibt es doch keine Geisthaftigkeit", sagt der Sohn im „Toten Tag". Was Barlach so schafft, sind im überlieferten technischen Sinne nicht regelrecht gebaute Dramen, sondern immer mehr in lose Bilder zerfallende Hand-

lungen, deren Kernstücke Disputationen sind: Weltanschauungsdramen also, die — wie der „Faust", der „Peer Gynt" — von jeher der strengen Aufbauregel spotteten. Es sind hohe Disputationen mit den Mächten, die unser Dasein bestimmen, den Mächten des Dunkels und des Lichts, Anrufungen der Erde und des Himmels, der irdischen Geister und des himmlischen Gottes. Der Mensch fragt nach seinem Woher, Wohin, Warum. Was ist er? Wozu bannt ihn der Trieb, wenn Geist ihn zieht? In Antworten auf solche Schicksalsfragen enthüllt sich eine männliche Natur, die unter Trieb nicht nur den Drang zum anderen Geschlechte versteht, für die der Kampf zwischen Mutter und Sohn wie zwischen Sohn und Vater öfter wiederkehrt als der Kampf zwischen Mann und Weib.

Die Formel für die drei ersten Weltanschauungsdramen

Will man im Hinblick auf die Hauptszenen das Handlungsbild der drei ersten Dramen auf eine Formel bringen, so kann man sagen: immer treibt die Handlung auf irgendeine seelische Enthüllung zu, ein Gericht eines Bevorzugten, eines „Gottessohnes" über sich und die anderen. Ein Wanderer zwischen Himmel und Erde, ein Grübler und Zweifler, Haderer mit sich und Gott, ein Opfer des ewigen Menschenkampfes um den Geist wird zugleich der Prüfstein für zwei

Der arme Vetter

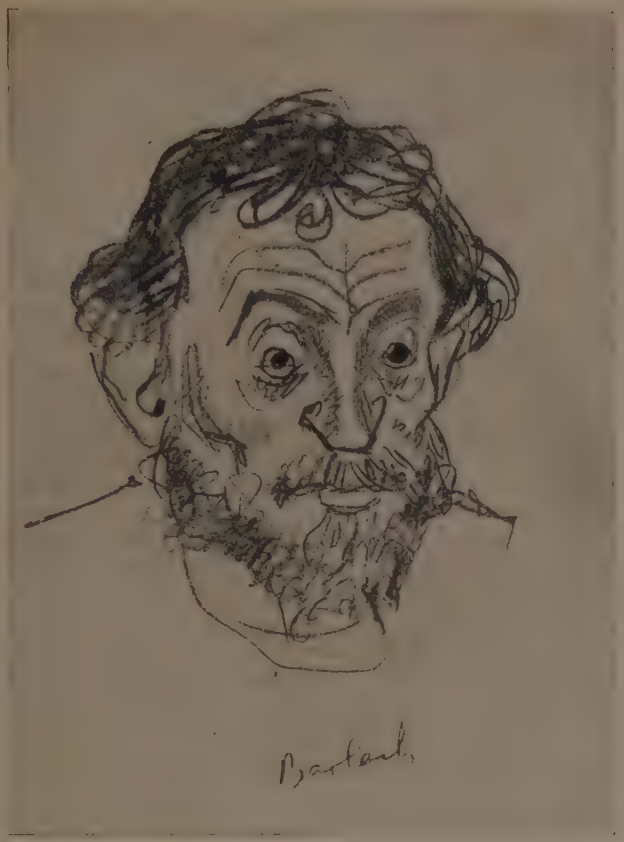
Verlobte. So im „Armen Vetter", wo in Wanderungen über die Heide an Ostertagen, an denen wieder einmal ein Berufener einen Opfertod stirbt, sich auch wieder das Wunder der Auferstehung in der Natur und in Menschenherzen vollzieht. Oder: Ein weiser Schalksnarr, der für einen Irren gilt, bringt mit dem Fell eines toten Löwen die ganze saubere Gesellschaft einer norddeutschen Kleinstadt außer Rand und Band; als „Kafferngewissen" kommt der tote Löwe über die Philister und Heuchler; er zwingt sie zum Eingeständnis ihrer Niedertracht, zu einem komisch-feierlichen Aufzug aller „Teufelsbraten"; erst die letzten Worte des Weisen bannen den Spuk: wie Osterhoffnung auf eine neue Zeit klingt's auch

Die echten Sedemunds

aus ihnen. So in dem Drama „Die echten Sedemunds". Tragödienwirkung schlägt von Werk zu Werk mehr in Tragikomödienwirkung um; zugleich verfitzt sich die Handlung, das Spiel wird vielstimmig. Züge aus der Heimat Dostojewskis, aus allweiter Ebene mischen sich mit schnurrigen Zügen aus Kleinstadtwelten — man hat mit Recht an Jean Paul erinnert. Aber mag der Verzicht auf Einheit der Stimmung und straffen Bau absonderlichen Reichtum gegenüber haben — Gestalten wie der Schneider Mankmoos, der versoffene Witwer, wie der alte Sedemund und Onkel Waldemar, wie Wachtmeister Lemmchen suchen in der expressionistischen wie naturalistischen dramatischen Dichtung ihresgleichen —, mag das Schnurrige befreiend aufatmen lassen, mir bleibt das düstere Erstlingsdrama „Der tote Tag" als das klangreinste, im Bau geschlossenste, deutungsreichste das Werk, das durch Bild und Sinnbild am tiefsten erschüttert.

Der tote Tag

Im düsteren Keller, im Unbewußten, soll der Sohn weiter dahindämmern, von der Mutter, der Irdischen, Diesseitigen, bewacht, bevormundet, unkundig des Vaters, der Geist ist und Gott. Aber der Muttersohn ist im Erwachen; die der Mutter unsichtbar sind oder schweigen, die Unterirdischen, Untermenschlichen, Vormenschlichen, die Hausgeister und Gnomen, Steißbart und Besenbein, sind ihm sichtbar und sprechen zu ihm; der ferne Gott, der geistige Vater sendet ihm zum Ritt in die Welt das Roß Herzhorn, das er im Traume geschaut mit vier Hufen wie Augen; schickt ihm in Kule, dem alten Blinden, dem Wanderer, der der Erde Leid mit sich schleppt, vielleicht gar den leiblichen Vater, der mit der Mutter seltsame Worte schwermütiger Erinnerung tauscht. Sonne und Tag lockt, die Welt hellen Menschenbewußtseins und froher Geistes- und Gottessohnschaft. Da ersticht die Mutter, die den Sohn nicht verlieren will, das Götter-



Ernst Barlach

Zeichnung von **Emil Orlik** (aus Orlik, Fünfundneunzig Köpfe Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin.)

roß, und der sich ein Göttersohn dünkte, zerreibt sich in ohnmächtigem Kampfe. Nachts hat der Alp ihn auf seine Herkunft geprüft; den Alp ganz niederzuringen besaß er nicht die Kraft. Und nun watet er nach Herzhorns Tode in Nebeln, Nacht bricht herein, tot ist der Tag. Zurück treibt's ihn in die Höhle, in den Keller, zur Mutter; ihr Teil ist in ihm zu stark. Was tut's, daß der Gnom die Mutter zum Geständnis der Untat zwingt, daß sie sich ersticht; der Sohn, der zum Tage, zum Geiste, zum Gotte nicht die Kraft sich zu bekennen hatte, folgt gebrochen ihr nach. Weiter tappt Kule den Leidensweg, der jetzt ein Botengängerweg ist, „daß die Welt weiß, was wir wissen", sagt Steißbart. „Und was wissen wir?" fragt Kule. „Woher das Blut kommt, bedenken sollen sie. Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater", gibt der Gnom zur Antwort. „Dein Geschrei klingt sonderbar", bemerkt Kule. „Aber wie Blutgeschrei richtig", schließt Steißbart das Drama. „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist."

Man sehnt sich nach neuen Mythen. Hier gelang ein neuer Mythos. Unsagbares gewann in Bildern und Sinnbildern Sprache. Dies Drama, das in einer

dunklen Höhle unter noch Untermenschlichen und Unteriridischen spielt, führt trotzdem in die lichte Höhe, wo die Gottsucher wandeln.

Gesetz der Entwicklung

Ernst Barlach hat einmal das Gesetz seiner Entwicklung und das Ziel seiner Sehnsucht in folgende Worte gekleidet:

„Sieh, meine Augen, das waren zwei Spinnen, die saßen im Netz ihrer Höhlen und fingen die Bilder der Welt, die hineinfielen, fingen sie und genossen ihre Süße und Lust. Aber je mehr kamen, um so mehr wurden ihrer, die waren saftig von Bitterkeit und fett von Gräßlichkeit und endlich ertrugen die Augen nicht mehr solche Bitterkeiten, da haben sie den Eingang zugewoben, saßen drinnen, hungerten lieber und starben. Wie könnte ich in Worten sagen, was meine Augen geblendet hat?... Wenn ich nachts liege und die Finsterniskissen mich drücken, dann drängt sich zuweilen um mich klingendes Licht, sichtbar meinen Augen und meinen Ohren hörbar. Und da stehen dann die schönen Gestalten der besseren Zukunft um mein Lager. Noch starr, aber von herrlicher Schönheit, noch schlafend — — aber wer sie erweckt, der schüfe der Welt ein besseres Gesicht."

Der Findling

Diese Worte, aufschlußreich für Barlachs ganzes Werk, könnten im besonderen als Vorspruch vor dem Drama stehen, das aus dem Quälendsten, das er gestaltet, aus Bildern des Grauens und Ekels, der Gemeinheit und Häßlichkeit Leibes und der Seele das Wunder der welterlösenden Liebe erstehen läßt: vor dem Spiel in drei Stücken „Der Findling". Es scheint, als ob Barlach sich mit diesem furchtbaren Werke, in dem er seinen Ekel an der Gegenwart, die sich mit Aas nährt, buchstäblich erbricht, seine Seele habe erst wieder frei machen müssen, ehe sie mit der „Sündflut" heimkehrte, von dem sie ausging, zu Gott.

Die Sündflut

Während im „Findling" alles maskenartig vorbeispukt, die Sprache auch trotz aller Bindungen durch Stabreim, Assonanz und Endreim zerfließt, gibt in der „Sündflut" das überlieferte biblische Geschehen einen festen Halt für die hohe Disputation zwischen Gott und Mensch. Sie ist zugleich eine Auseinandersetzung zwischen dem Diesseitigen und Jenseitigen, dem Hochmütigen und Demütigen, dem Träger des Schwertes wie dem Mann des Gebetes, dem Herrn der Erde wie dem Knechte Gottes; sie ist in den Streitgesprächen zwischen dem als Reisenden und Bettler verkleideten Gotte mit Noah und Calan, und in den Wortkämpfen zwischen den beiden letzteren das geheimnisvolle Spiel von der Entwicklung des Gottesgedankens, das erhabene Spiel einer ewigen Wandlung und einer Wandlung der Ewigen. Als Ausdruck der Sehnsucht der Zeit zu Gott hin ist „Die Sündflut" neben dem „toten Tag" eines der Dramen der Zeit. Mit Recht erhielt dies letzte Werk Barlachs 1924 den Kleistpreis. Für seine Größe zeuge als Beispiel nur eine Szene, der Eingang des zweiten Teiles:

Wüste

Der buckelige Aussätzige: Bist du noch da, lieber Buckel, und unser lieber Aussatz auch? Kommt, kommt, eh es Schläge gibt (streicht fort).

Ein Bettler an Krücken geht mit schleppenden Schritten vorüber. Zwei Engel begegnen ihm und stellen sich zu beiden Seiten.

1. Engel: Wir kennen dich in jeder Gestalt.

2. Engel: Wir finden dich an jedem Ort.

1. Engel: Überall wo du bleibst.

2. Engel: Als Bild deines Ebenbilds.

1. Engel: Des Menschen, den du mehr liebst als uns alle, die aus Licht und Kraft und Glut geboren sind.

2. Engel: Des Erdenkloßes, dessen Elend du um deine Schultern geschlagen.

Bettler: Eure Rede ist Verschweigen, ihr verhüllt mit Worten euer Wollen.

1. Engel: Wir wollen, was du willst.

2. Engel: Und können nichts wollen als deinen Willen — sie können anders.
1. Engel: Die Menschen können anders.
Bettler (macht eine demütige Gebärde).
1. Engel: Erde ist ein schlimmer Stoff für dein Schaffen, es liegt ein Wolfssame in ihr, die Erde durchdringt den Menschen mit ihrem Wesen, sie nährt ihn mit wölfischer Milch.
2. Engel: Was die Kinder aus den Müttern saugen, bricht wie feurige Wut aus ihren Augen.
1. Engel: Reißt sie zu Rudeln zusammen, daß sie wie Tiere durch die Welt wildern.
2. Engel: Väter zeugen selbst ihre Weiber, Mütter gebären selbst ihre Männer.
1. Engel: Tieren und tönernen Bildern bauen sie Häuser, ihren gräulich gestalteten Göttern geben sie die Würde deiner Größe.
2. Engel: Dein Ebenbild ist zu einer Fratze geworden.
1. Engel: Deine Welt ist in Wahnsinn gefallen.
Bettler (schüttelt den Kopf): Und Noah?
1. Engel: Noah, dein Kind und dein Knecht?
2. Engel: Noah ist der einzige unter allen.
Bettler: Ich will ihn sehen, geht hin, mich zu verkünden.
Engel (schweigen).
Bettler (macht eine bittende Gebärde).
1. Engel: Dich, die Herrlichkeit, die Heiligkeit?
2. Engel: Dich, die Größe, die Güte?
1. Engel: Dich, den Sturm, dich, die Stille?
2. Engel: Dich, allen Schein, dich alles Sein?
Bettler: Sagt ihm, er soll mich mit Augen sehen und mit Händen greifen. Nicht mehr, nichts von meiner Gestalt, nichts von meinem Gewand. Geht, (Engel ab, er humpelt weiter, im Selbstgespräch, jämmerlich): mich reuts, mich reuts, sie sollen verderben, ich will sie ausraufen und ersäufen, versenken, vergessen — vergessen, vergessen! Sie sind aus falschem Samen entquollen, nicht meine Kinder, nicht meine. In überfließender Liebe ausgeströmt und als frecher Haß geboren, Bastarde, Bastarde, Bastarde!
(Er droht mit der Krücke ins Ungewisse).

Siebentes Kapitel

Krieg und Revolution im Drama

1. Krieg und Drama – Reinhard Goering

Krieg und Drama

Krieg! Das größte Erlebnis eines Volkes, Schicksal, ersehnt oder gefürchtet, gesegnet oder verflucht: — ersehnt und gesegnet als wenn auch noch so furchtbare Erlösung von quälendem Alp, als Befreiung von selbstsüchtiger Alltagsnot, als Erweckung zu allem Heldischen; gefürchtet und verflucht als Entfesselung mühsam gebändigter, gewalttätiger, tierischer Triebe, lauernder Mord- und Raubgelüste; Schicksal diesmal nicht zweier Völker, sondern einer ganzen Welt, Welt-Aufschwung und -Absturz, Welt-Chaos und -Neubau, Weltgericht — es scheint seltsam, daß es sich nicht am häufigsten in der Dichtungsgattung spiegelt, die in ihrer Form schon Kampf ist und Krieg, Aufschwung und Absturz, Ringen zweier Kräfte, Gegenspiel zweier Ziele; seltsam, daß es nicht am häufigsten in der Dichtungsart sich spiegelt, die aufflammt, hinreißt, wach ruft, Kräfte weckt, die Wort und Tat gewordener Wille ist, wie sonst nur das von der kämpfenden Volksgemeinschaft gefundene, gesungene, Alle befreiende und Alle bindende Lied

Krieg und Drama

der Masse. Denn es erscheint selbstverständlich, daß der Dichter, den die Zeit so gern als Aufrüttler, Aufpeitscher, als einen Massensprecher von „Tribünen" wollte, die „Tribüne" des Theaters benutzt, um zu sagen, was er in Krieg und Revolution erlebt und erlitten, was der Sinn sei dieser Blutwelt und Blutzeit.

Gestaltungsversuche durch:

Aber dennoch: aus Lied und Erzählung spricht der Krieg häufiger und unmittelbarer als aus dem Drama; aus jenem als knappster Ausdrucksform eines Zeitgefühls, aus dieser als der bequemsten Form, der Verknüpfung von Erörterung allgemeiner Fragen und Schilderung augenblicklicher Zustände. Es scheint, als ob die dramatische Form, die von sich aus die Verklärung des zeitlich Zufälligen zum überzeitlich Notwendigen voraussetzt, seltenere künstlerische Kräfte verlangte. Daher die Flucht in die Vergangenheit oder Zeitlosigkeit; daher die Verbrämung von Gegenwartsbildern mit mythischen Prologen und Epilogen oder die Zwiegespräche einer wirklichen mit einer unwirklichen Gestalt, wie

Csokor

in Franz Theodor Csokors 1914 entstandenem Mysterienspiel „Der große Kampf", wo ein unwirklicher Ego vergebens den Arbeiter, den Ingenieur, den Schiffsheizer, den jungen Gatten, den Offizier versucht, um den Kriegswillen zum selbstlosen Opfer zu schwächen und zu vergiften. Wo bekannte Dramatiker darum zum Kriege Stellung nehmen, tragen sie fast eine Scheu, die Not der Gegenwart im Gewande der Gegenwart zu gestalten, flüchten sie in eine der unseren ähnliche Zeit oder in das Überall und Nirgends, das Nie und Immer einer gewissen sagenhaften Zeitlosigkeit. So (in schon an anderer Stelle gewürdigten Werken)

Carl Hauptmann

Carl Hauptmann in seinem Tedeum „Krieg", dieser bereits im Frühjahr 1913 gestalteten aufrüttelnden Ahnung kommenden Weltschicksals; so — weniger dich-

Karl Schönherr

terisch — Karl Schönherr in seinem deutschen Heldenspiel „Volk in Not", das mit Bildern aus der Zeit der Tiroler Kämpfe unter dem Sandwirt die eigene Zeit meint, auf sie wirken möchte; so aus anderem Fühlen heraus als Schönherr, der den Willen zum Kriege und Siege mit allen Mitteln aufpeitscht,

Stefan Zweig

und künstlerisch ihm weit überlegen Stefan Zweig, der in seinem „Jeremias" den düsteren Grampropheten sprechen läßt, der einsam, wissend und weise, genarrt und gehöhnt, vergebens den sogenannten „heiligen Krieg" als Sinnlosigkeit zu entlarven sucht. Diese Flucht in die Vergangenheit oder Zeitlosigkeit ist nicht Zufall: ein Drama wie „Die Perser" des Äschylus, wo ein Salamiskämpfer — immerhin auch erst sieben Jahre nach der Schlacht — den Krieg seiner Zeit auf die Bühne bringt, war immer eine Seltenheit. Sonst aber: Die grausige Welt des Dreißigjährigen Krieges spiegelt Andreas Gryphius in dramatischen Bildern aus anderen Zeiten und Völkern; „Die Hermannsschlacht" nennt Heinrich v. Kleist das Drama, das, der Gegenwart bis zum Rande voll, „einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet" war: der Napoleon ist, muß Varus heißen. Es scheint, als ob die Einkleidung in das Gewand der Gegenwart die an und für sich schon ungeheure dichterische Aufgabe, aus kriegerischen Zeiten heraus über sie in dramatischer Gestaltung sich zu erheben, fast zur Unlösbarkeit erschwere. Denn Julius Bab trifft wohl das Richtige, wenn er in seinem „Willen zum Drama" ausführt: „Je unmittelbarer die stoffliche Beziehung des Dramas zum Zeitproblem wird, um so gefährdeter ist die künstlerische Wirkung. Denn jene durchaus übermenschliche Geisteskraft, die not tut, um parteilos ungerührt mit den Elementen dieser Gegenwart als künstlerischen Stoffteilen zu schalten, um nur nach den Harmoniebedürfnissen des im Kunstwerk lebenden zeitlosen Weltgefühls die zeitgemäßen Einzelheiten heranzuziehen oder wegzulassen — solche göttliche Macht über die aufrührendsten aller

Lebensvorgänge, ist keinem Menschen verliehen ... Im Stoffkreis des gegenwärtigen Lebensproblems ist dieses Problem (der Krieg) nicht zum tragisch Zeitlosen zu erhöhen, nicht unserer leidenschaftlichen Parteinahme" (die Krieg als Gelegenheit, höchsten Opfersinn zu betätigen, oder als Ausbruch eines Weltwahnsinns auffaßt) „zu entrücken". **Krieg und Drama**

Trotzalledem reizt es auch diesmal, des Unmöglichen Herr zu werden, wenn das Kriegserlebnis keinem anderen zur Gestaltung Raum läßt. So muß René Schickele seiner wie aller Elsässer durch den Krieg noch mehr zerrissenen Seele in seinem „Hans im Schnakenloch" zwiespältigen Ausdruck geben. So möchte Hans Franck in seinem Drama „Freie Knechte" (1919) der widerstreitenden Gefühle durch ein Werk Herr werden, das in Hebbelschem Geiste zwischen zwei notwendigen Gefühlsweisen überzeitlich schweben lassen soll: aber was, weil stärker geformt, tiefer nachhallt, ist weniger der überlegene Geist des Vaters, der Opfersinn fordert, als die aus millionenfachem Mutterweh herausgeschrieene Klage und Anklage der Mutter, die den letzten, den dritten Sohn, nicht auch noch dem Mörder Krieg hinwerfen will. So stellen Hasenclever in der dramatischen Dichtung „Der Retter" und Fritz v. Unruh in dem Gedicht „Vor der Entscheidung" sich selbst inmitten der Kriegswirren dar, sich im Dichter, sich im Ulan — beide Werke Vorstudien zu den Schöpfungen, die das Kriegserlebnis endgültig gestalten sollten, zu der „Antigone" Hasenclevers und zu Unruhs Tragödie „Ein Geschlecht" — Schöpfungen also, die, gleichgültig, ob mit oder ohne Erfolg, das geschichtliche Einst und das mythische Immer anriefen, um im Hörer das Gefühl des Zeitlosen, Ewigen zu erzeugen. So bleibt bis heute, trotz dieser und mancher anderen Werke, doch der am besten gelungene Versuch, eigenes Kriegsgeschehen unmittelbar zu geben, das Drama, das noch während des Krieges aufgeführt wurde: Reinhard Goerings Tragödie „Seeschlacht" (1917). Denn obwohl diese Tragödie das Geschehen ganz bestimmter Stunden spiegelte, von denen nicht nur Deutschland allein widerhallte, so erreichte sie doch durch einen chorartigen Bau und dadurch, daß sie nur Fragen aufwarf, nicht für und wider Partei ergriff, eine gewisse Erhebung ins Zeitenlose.

René Schickele

Hans Franck

Hasenclever

Unruh

Reinhard Goering

„Die Handelnden", so sagt eine Vorbemerkung des Dichters selbst, „sind sieben Matrosen, die im Panzerturm eines Kriegsschiffes in die Schlacht fahren." Was in der Seele von sieben Menschen als Grundgefühl in solcher Lage vorwalten oder was in e i n e r Seele durcheinandertoben oder stumpf sich bedrängen kann, davon zeugen die Gespräche, die zwischen sieben Matrosen vor der Schlacht, im Halbschlafe, Traume und während der Schlacht hin und her gehen. Ahnungen des unentrinnbaren Schicksals, auf das sie zutreiben, stoßen sich mit Abschieds-Erinnerungen an Liebesstunden nah und fern; Glaube des Schicksalsfrommen, der sich einem Jenseits verhaftet fühlt, stößt sich mit dem Hohn des Schicksalsverächters, der sich ans Diesseits und seine starren Naturgesetze gebunden weiß; Pflichtgefühl des Tatenhungrigen mit dem des Stumpfen, Lebenshochgefühl in der Schicksalsstunde mit Verzweiflungsschreien nach erlösendem Leben oder erlösendem Tode. Zwei Matrosen heben sich über die anderen hinaus: der erste, der Gläubige, der Seher und Dichter, der das Stück mit einem Schrei eröffnet, der Zeichen und Gesichte sieht, die noch Lebenden, die sich eben zum Schlafe niederlegen, schon als Tote schaut, die als „glasige" Leute „am Lande der Jüten aus dem Wasser steigen"; und der fünfte, der Ungläubige, der lieber noch glauben will, „daß wir Glas, Spielzeug, Puppen / in eines irren Riesen Hand / sind, als daß Sinnvolles waltet / über uns", der Gott arm haben will und den Menschen

Seeschlacht

reich: der Aufsässige, der Meuterer, der dunkel Wendezeit spürt, das Ende einer Welt fühlt, in der nur Macht galt und Besitz, der sich aus neuer Liebe zum Leben und unklarer neuer Liebe zu dem Mitmenschen auflehnt:

Leben ist schön und süß.
Die Sonne wirft uns Goldtage zu;
aus den Wäldern lacht Mutwille.
Liebe schmückt sich mit Blumen;
Jugend tanzt berauscht auf den Wiesen.
Da plötzlich trommelts.
Alles ist aus!
Leben gilt nichts mehr;
einer nach dem andern tritt vor den Tod.
Zwei Jahre schon schweigt die frohe Weise.
Zwei Jahre irren wir hier auf dem Wasser
blind und besessen, tötend, Tod findend.
Keiner entsinnt sich mehr eines anderen,
keiner weiß anderes mehr,
keiner kann anderes mehr,
als Töten und Sterben.

— Der darum die Schicksalsfrage tut:

Glaubst du,
daß unter Menschen alles schon erfüllt ist,
was zwischen Mensch und Mensch sein kann?

und dann später selbst die Antwort gibt:

Ich weiß, Wahnsinn und Verbrechen ist es,
was wir tun,
und nur aus diesem Grunde ist es so:
weil es Dinge gibt zwischen Mensch und Mensch,
die zu erfüllen
heiligere Pflicht den Menschen ist
als jeder andere Kampf.

Verbotene Gedanken! Schon streckt sich die Hand der aus dem Traumschlafe erwachten Matrosen nach dem Meuterer aus, um ihn vor den Richter zu schleppen, da verändert der Schicksalsaugenblick alles. Die der Seher vor Stunden am Himmel gesehn, Strichchen, feindliche Schiffe, sieht er nun wirklich am Horizont. „Skagerrak! Skagerrak! Letzter Mai! / Siegestag! Jammertag! / Lebt wohl Heimat, Land, Alles, Alles", so ruft's von der Luke und nach Minuten dann:

Sie sind es!
O Siegestag. O Jammertag!
Letzter, letzter Mai.
Wendepunkt, Ende!
Schiffe, Schiffe, sie sind es.

Verwandelt ist die Szene: vorher alles Ruhen, Raunen, Plätschern der Wellen ans Schiff; jetzt Lauf und Bewegung, Trommel und Horn, Klingelzeichen, Schüsse, Explosionen. Verwandelt sind die Menschen: Die Matrosen umarmen sich, tanzen, weihen sich dem Leben, dem Siege, dem Tode, werden verwundet, sterben, reden irre, liegen auf den Knien vor dem Schicksal, das sie sich nicht wählten und doch schaffen halfen, unschuldig Schuldige, denen fast allen die letzte Explosion den erlösenden Tod gibt, um den sie, irre fast, gebettelt. Irre oder tot

Lithographie von **Ernst Stern** zu **Reinhard Goering**, Seeschlacht
aus: Das junge Deutschland 1918, Heft 3
Verlag von Emil Reiß in Berlin

Reinhard Goering

bis auf die beiden letzten, den vierten, den harten Pflichtmenschen, und den fünften, den Meuterer, der, durch die Stunde gewandelt, der Schlacht zujauchzt wie einer Befreiung von quälenden Gedanken und Fragen, für die niemand von heute eine endgültige Antwort weiß; der als der Mann am Rohr eine Persönlichkeit bleibt, während — ein grausiges Sinnbild — die Gasmasken sonst alle des letzten Persönlichen beraubt, alle zu gesichtslosen Masken, zu Schemen und Stimmen nur gemacht haben; der in der Tragödie das letzte Wort hat, auf die Frage des letzten Kameraden, warum er nicht gemeutert, eine Antwort gibt, die mit einer ganzen Reihe neuer Fragen ihn und die Hörer beunruhigend entläßt:

Die Schlacht geht weiter, hörst du?
Mach deine Augen noch nicht zu.
Ich habe gut geschossen, wie?
Ich hätte auch gut gemeutert! Wie?
Aber schießen lag uns wohl näher? Wie?
Muß uns wohl näher gelegen haben?

Eine Lösung, bezeichnend für diese chaotische Zeit, die noch keine endgültige Antwort für solche Fragen hat, und darum wahr; wahr freilich auf Kosten der dramatischen Entwicklung und Klärung, die verlangt, daß einer einen eindeutigen Willen an ein eindeutiges Ziel setze. Wer kann das heute? Stärker als unser Wille ist unser Schicksal.

Scapa Flow

Oder doch nicht ganz? Scheint dem nicht „Scapa Flow" (1919), das Schlußwort zur „Seeschlacht", zum Seekriege, die Versenkung der deutschen Flotte, zu widersprechen? Zu widersprechen mit einer Mannestat, die aus eindeutigem Gesamtfühlen eine eindeutige Willenshandlung zeugte. Aber die Tat von Scapa Flow ist leider für uns nur ein Grenzfall, der seltene Glücksfall, wo ein dunkles Schicksal den hellen Willen schafft, der über dies Schicksal erhebt. Schauplatz des zweiaktigen Dramas ist im ersten Akte das deutsche, im zweiten das englische Flaggschiff. Es ist die Nacht, in der die Waffenruhe abläuft; der nächste Tag soll die Flotte in die Hand des Gegners geben. Nicht wie in der „Seeschlacht" ein Hin und Her von Gefühlen —, e i n Grundgefühl beherrscht Alle, den ganzen Akt: Gram und Klage ist er, Trauergesang über den Abend eines Volkes, eines Landes, einer Welt, den Abend, der ohne Ziel ist und ohne Tat, ohne Willen, ohne Hoffen, nur Todestraurigkeit, Nebellast auf aller Seelen. „Es ist ein Land, / Das ist jetzt nicht mehr da. / Es gibt ein Leben, / Das ist auch nicht mehr. / Es war uns etwas mitgegeben, / Von uns erkannt, / Von uns geliebt, / Das eines Tages / Wie Dunst zerstob. / O Tag, o Tag! / O Land, o Land! / O unabwendbares Geschehen! / O Schmerz! ..... O Graun, o Gram, / Verzweiflung, / Die am Herzen frißt. / Eintönigkeit! / Begrabensein!" Manchmal streckt ein englischer Scheinwerfer seine Geisterfinger nach den maskenhaft Erstarrten, Begrabenen, denen leid ist, was lieb ihnen war, Meer und Schiffe; denen Meer ein Kirchhof geworden, Schiffe zu Särgen, auf die sie wie Geister gebannt sind, Tote, denen doch von Zeit zu Zeit die Stimme eines Offiziers zuruft: „Steht auf, / Haltet das Leben wach!" Stünde man auf, wenn man die Flotte versenkte? Wäre etwas gewonnen für die daheim, an die man trotz alledem glaubt, die Heimat, nach der man schmerzlich brennt? Und da steht er auf Deck, der eigentlich schon entschieden hat, der deutsche Admiral, der aller Gefühle und Gedanken nun Sprachrohr ist, der im Zwiegespräch mit dem Dunkel, das nicht antwortet, Aller Last auf seine Schultern lädt, trotz Aller Gemeinsamkeit allein, einsam. — War der erste Akt eine

Totenfeier, so beginnt der zweite, auf dem englischen Flaggschiff, mit Vorklängen zur Jubelfeier: „O schöne Welt! Wer kämpft, erreicht das Ziel... O schöne Nacht! O schönes Leben!" Aber Ernst und Mitgefühl mischen sich drein und mit der Erscheinung des aus dem Wasser gezogenen deutschen Seekadetten, den Schmach und Leid ins Wasser trieb und der dort auf dem Grunde eine neue Hoffnung sah, auch Grauen. Irgend etwas droht aus dem Dunkel, in dem die deutsche Flotte ruht. Der die Verantwortung für sie hat, der englische Admiral, fühlt es am bänglichsten. Da ertönt die Stimme des deutschen Admirals, der sein Land anruft; Mitternacht ist, ein Licht geht auf, das elf Sekunden anhält und dann verschwindet: das verabredete Zeichen. Die deutsche Flotte sinkt. Rettungsarbeiten. Auf dem Deck stehen sich der englische und der deutsche Befehlshaber gegenüber. Harten Vorwurfsworten des englischen Admirals begegnet der deutsche mit einer Rede über die See weg in die Richtung seiner Heimat, einer Verteidigungsrede seiner heiligen Heimat und ihrer Männer vor aller Welt, einer Beschwörung: **Reinhard Goering**

O Männer, / O Freunde, / Die ihr mit mir rietet, / Glaubtet und älter wurdet: / Geirrt haben wir, / Irgendwo geirrt, / Sonst wäre es nicht / So gekommen. / Schwört mir, schwört, / Daß ihr den Irrtum / Erforscht und nicht / Eher wieder handelt, / Als bis ihr ihn habt.

Denn ihr liebt ja / Unser Land / Wie ich. / Unser Land hat nur euch, / Und wer gleich euch, / Zucht geübt hat / Herr geworden ist über sich, / Dem Tod ins Aug sah / Und tausendfachem / Kampf mit sich selbst / Nicht ausweicht. / Was sah ich lieber / Was war je schöner / Auf der weiten Welt, / Als euch zu schauen / In den Tagen der Schlacht. / Wir durften uns / Für die ersten aller halten. / Aber die Lehre kam, / Der furchtbare Umschwung, / Wir mußten es erkennen: / Wir waren gut, / Aber wir irrten. / Nun fangt noch einmal an, / Schaut in euch, / Schaut über die weite Erde, / Schaut zum Himmel / Und schaut wieder in Euch, / Lauscht und sucht. / Ihr werdet den Irrtum finden, / Ihr seid Männer. / Dann klaräugig, / Froh, des einzig Richtigen gewiß. / Leiderfahren, / Zuchterprobt, folgt dem, / Der das Land retten wird. / O Heimat, / Heilige Erde, heiliges Vaterland, / Aus jeder Nacht wird Tag. / Ich bin fertig, / Führt mich ab.

Als dem unter Schweigen Abgehenden ein englischer Seekadett die Worte nachruft „Der deutsche Schurke", steht er von allen Kameraden verlassen, bricht er unter ihren Blicken, stürzt er unter Selbstanklagen zusammen. Kein Drama, kein Trauerspiel, sondern ein pathetischer Trauergesang, teuer denen, die im deutschen Schicksal brannten, die es erlebten: „Da rauscht wohl / Eine ganze Welt hinab..... Vielleicht auch / Eine neue auf."

Scheinbar läßt sich kaum eine schwache Brücke von der „Seeschlacht" und „Scapa Flow" zu den anderen dramatischen Werken schlagen, die früher, dazwischen und später erschienen sind. Dort hatte das Leben selbst den äußeren Rahmen gegeben, der ein Etwas umspannte, in dem Geschehnis und Bedeutung, Sinn und Zeichen gleich belangvoll waren; hier, in dem Schauspiel „Der Erste" (1917), der Tragödie „Der Zweite" (1919), dem tragischen Spiele „Die Retter" (1919) schien ein Geschehen ersonnen, das, an sich belanglos, fremdartig, nicht sofort zwingend und gewinnend, das Eigentliche, um dessentwillen es da war, ebenso *verhüllte* wie *enthüllte*. Dort das gemeinsame Erlebnis aller, das auch eines Dichters Erlebnis war; hier eines Dichters Erlebnis, das sich der Leser oder Hörer aus fremdartiger stofflicher Verhüllung und ungewohnter sprachlicher Einkleidung erst erschließen mußte, zu dem er vordringen sollte. Zudem das ganz besondere Erlebnis eines besonderen Einzelnen, für den der Ein- **Goerings weitere Werke** **Verhältnis zu Seeschlacht und Scapa Flow**

zelne, das Ich, seelischer Weltmittelpunkt, Selbsterlöser und Menschheitserlöser ist: „Was nicht unmittelbar Ich ist, ist nicht." Für den es kein Denken und Tun gibt, sondern nur Sein, kein Bewerten als gut oder schlecht, sondern nur unmittelbares, „unendliches Erleben". „Ihr Lieben. Ich spreche von dem, was euer Leben ist. An allem ist ihm alles erlebbar. Nichts ist zu gut, nichts ist zu schlecht. Unendlich ist das Erleben. Damit eröffne ich auch die Tür grenzenloser Freiheit, grenzenlosen Daseins. Ihr vermögt dies unendliche Erleben an euch selbst zu erleben. Ihr erlebt immer und überall nur euch selbst. Hiermit nehme ich euch jedes Zürnen und jeden Tadel. Wo euch eines mißfällt, mißfällt ihr euch selbst. Nun aber vermögt ihr den Weg zum ewigen Gefallen zu beschreiten ..... Des Unmittelbaren werdet mächtig. Laßt es geschehen, daß ihr seid." So steht er, der Einzelne, der Mensch mit der Sehnsucht nach dem Unmittelbaren, immer im Hintergrunde jedes Werkes, der noch wehrlos Einsame, der wie der deutsche Admiral ein Einsamer bleibt, auch wenn er ein Gemeinschaftserlebnis spiegelt. Das einsame Ich, das die Sehnsucht ins Grenzenlose treibt, ist das Urerlebnis, aus dem alle Dichtungen Goerings erwachsen sind. Von ihm genährt sind die Wertherstimmungen seines frühesten Werkes,

Jung Schuk

des Tagebuch-Romanes „Jung Schuk" (1913), der dem verwirrenden vielgestaltigen Leben entflieht, indem er im Meere, dem Sinnbilde aller rätselhaft ziehenden Sehnsucht ins Grenzenlose, dem Ewigen, Unmittelbaren wieder ans

Der Erste

Herz sinkt. Dem gleichen Urerlebnis verdankt die Vision des „Ersten" ihr Leben, die Gestalt des mittelalterlichen Priesters Antonio, des Selbstsicheren, Morallosen, der nur sich kennt und sein Werk, das ihm Freude macht; der darum alles Hemmende und sei es ein berückendes Weib, wenn es über ihn Gewalt gewinnen will, beiseite schiebt, auslöscht, einen anderen des Mordes bezichtigt, meineidig wird, dann aber — das unterscheidet diesen expressionistischen Meister Ölze von seinem naturalistischen Bruder — im seelischen Selbstbehauptungskampfe mit den Mächten der Gemeinschaft wie des Gewissens doch endlich unterliegt. Dem gleichen Urerlebnis — wenn das Wort Erlebnis verwendet werden darf für einen, der Sein und Erleben trennt, jede Beziehung zwischen beiden leugnet, der sagt „Wer Sein hat, gehört dem All an" — entstammen

Der Zweite

dann auch die vier Personen der Tragödie „Der Zweite", einer Ehetragödie zweier Paare, deren rettungslose und trostlose Verworrenheit die eine, Esther, die Reife, Gefaßte in des Dichters Lebenssinne zu klären sucht:

Verlasse nicht so leicht, wo je du standst.
Was du auch findest, eines findst du nie,
dich selbst dir treu, wie du dich brauchst zum Wachsen.
So schlimm ist nichts, daß du es nicht
zum Guten wandeln könntest .....
Wenn dir das Gute hier nicht Frucht bringt,
so wisse: Gut ist immer gut und wirkt so,
und, wenn es Schlimmes wirkt, ist das das Gute! .....
Du wirst einst jedes Schicksal — dies auch — preisen.

Darum:

Man muß sich ruhig machen, tief sich festigen
und dann hinaufgehn zu den beiden dort,
und sanft mit ihnen sprechen, wenn man kann.
Den beiden, die das Glück zu stehlen meinten,
und, kaum begonnen, schon um Rettung jammern.

Man muß sie überreden, daß sie gut sind
und, was man lieben darf, aus ihnen machen.

Denn:

Wenn du vergissest, wer du bist und was dein Ziel,
und was die Welt dagegen ist und glaubt,
und wenn du je im Wahn dich an sie hältst,
dann stirb, dann lebe nicht, dann stirb sogleich!

Das gleiche Urerlebnis endlich erzeugte auch das tragische Spiel „Die Retter". Zwei sterbende Greise, die in ihrer Todeseinsamkeit den Untergang ihrer eigenen wurzellosen Zeit erleben, in sie noch einmal verschlungen werden, schauen zugleich im zweckbefreiten Liebestanze eines jungen Paares, was Leben sein kann: kein Denken, kein Sinnen, kein Werten, kein Wollen, kein Leiden, nur Geschehen, nur Sein. Die Retter

Außer dem Roman und den fünf Dramen ist wenig von Goering bekannt geworden: eine „Kriegerische Feier", ein „Weihefestspiel für unsere Toten", einige wenige Gedichte und der zweite, „Das Meer" überschriebene, Gesang einer Dichtung in Terzinen: nach den „Rettern" keine größere Schöpfung. Möglich, daß sich seine gestaltende Kraft zunächst nur zeichnerisch und malerisch auswirkte oder noch auswirkt — wir wissen von ihm wenig, nur daß er früher Arzt war. Sicher ist: mit den Werken bis 1919 ist ein erster Erlebniskreis umschrieben. Wie man sie auch einordne, den „Ersten", den „Zweiten", „Die Retter" etwa als Versuche begreife, nacheinander Fragen der Erkenntnis (Alles ist Einbildung — der Lieblingsausspruch Antonios), Fragen der Moral (Festige dich usw.) und Fragen der Metaphysik (Sei unmittelbar) dichterisch zu bewältigen; oder ob man alle Werke auffasse als Versuche, von der Gestaltung der Vorkriegswelt über Kriegswelt und Nachkriegszeit vorzudringen zur Gestaltung der Zukunft: — in jedem Sinne bedeuten „Die Retter" einen Abschluß. Grübeleien in Sprüchen, zu gleicher Zeit entstanden, bringen die gleichen Erkenntnisse über Leben, Sterben, Sein, Werden, Denken, Identität, Polarität, Steigerung, All, Nichts, Ich, Welt, Raum, Zeit und Ewigkeit auf eine letzte knappe Formel: Sprüche von etwa dieser Art: „Erkenne Grenzen, so verlierst du sie. Verliere Grenzen, so wahrst du sie." Oder: „Wer Tod weiß, lebt. Wer lebt, weiß Tod." Oder: Wer schweigt — — — redet drinnen; wer redet — — — schweigt drinnen." In diesen Formulierungen kann sich der gleiche Trieb äußern, wie in der Ausdrucksweise der Künstler des „Sturms", mit denen Goering in diesen Jahren als Zeichner und Maler nähere Fühlung gewinnt, der Trieb, mit Worten zu spielen, aber es kann sie auch ein Lebenstrieb geformt haben, der alles Widerstrebende zum Kreise muß runden. Kein Wunder, daß auch Gedichte in gleicher Art kreisen: Goerings Art und Entwicklung

Wer es sagt, der muß es fühlen!
Wer es fühlt, der muß es sein!
Wer es ist, der wird es spielen!
Wer es spielt, dem wird es Schein!

Wer es scheint, wird es dem andern!
Wer's dem andern wird, wird's sich!
Und so geht das Gute wandern:
Ich zu Du und Du zu Ich.

2. Revolution und Drama – Ludwig Rubiner

Krieg und Revolution

„Die Retter" waren in gewissem Sinne ein Revolutionsdrama; der wilde Spuk einer Revolution, in der Mensch den Menschen anfällt, war der Hintergrund, vor dem zwei Greise sich zum Sterben bereiteten. Krieg und Revolution! Wie im Leben die eine den andern ablöste, Krieg in Revolution mündete, so auch in der Dichtung. Manches Kriegsdrama ist in seinem zweiten Teile oder wenigstens in seinem Ausgange Revolutionsdrama, wie Unruhs „Geschlecht", wie Hasenclevers „Antigone"; manches Revolutionsdrama ist in seinem Eingang Kriegsdrama. Sind doch in ihnen Krieg und Revolution verknüpft wie Ursache und Wirkung, oder wie Zeichen und Sinn, oder wie Erscheinungsform und treibende Kraft; ist oder erscheint doch in ihnen Revolution als Lösung des Kriegsrätsels, Weltrevolution als „Sinndeutung" dieses „Sinnlosen", des Weltkrieges, als Antwort auf die Frage: Wozu noch einmal Blutwelt und Blutzeit? Eine Antwort, die noch tiefer als der Krieg ein ganzes Volk in zwei Teile zerreißt: was dem einen das Sinnvollste, ist dem anderen Teile das Sinnloseste; was dem einen als Weltgericht über eine Lasterwelt erscheint, als Erwachen der Gewissen, als Morgenrot einer neuen Zeit in Menschenwürde und Freiheit, als erstes Regen neuer reiner Kräfte, erscheint dem anderen als Selbstbetrug, Verrat, Zusammenbruch, Schmutz, Schande, Nacht, Untergang, Aufstand mühsam unterdrückter untermenschlicher Triebe. Was so bis ins Letzte jeden Einzelnen ergreift, schreit nach Bewältigung durch künstlerische Gestaltung, ist aber vielleicht künstlerisch überhaupt nicht rein zu bewältigen. Der Künstler wird zum Redner, zum Politiker, zum Parteiprediger; das Theater wird zur Tribüne; Werke entstehen, hochbedeutsam für die Zeitgeschichte und die Geistesgeschichte, aufschlußreiche Belege für die Erhebung oder die Verwirrung der Seelen, Erzeugnisse aber weniger von ruhig bauenden Kräften als von Erregungszuständen durch Ideen.

Das Revolutionsdrama ein Ideendrama

Denn: Ist das Kriegsdrama, aus dem sich das Revolutionsdrama entwickelt, das Drama also, das den Leitspruch „Nie wieder Krieg!" trägt, ein Ideendrama, so ist es das Revolutionsdrama in noch reinerer Form. Aus dem, was Chaos ist oder Chaos scheint, in jedem Falle chaotisch beginnt, will der Dichter eine neue, schönere, bessere, sinnvollere Welt emportauchen lassen. Nichts einfacher als das, meint der Dichter-Politiker und Dichter-Philosoph, man braucht nur die aufbauenden Kräfte zu zeigen, die alle im Dienste eines neuen großen Gedankens stehen; nichts schwieriger, meint der Betrachter, der nicht Gedanken gestaltet, sondern Gedankengemächte nur ausgesprochen fühlt; und er stellt fest: noch weniger als das Kriegsdrama ist das Revolutionsdrama vom Leben genährt.

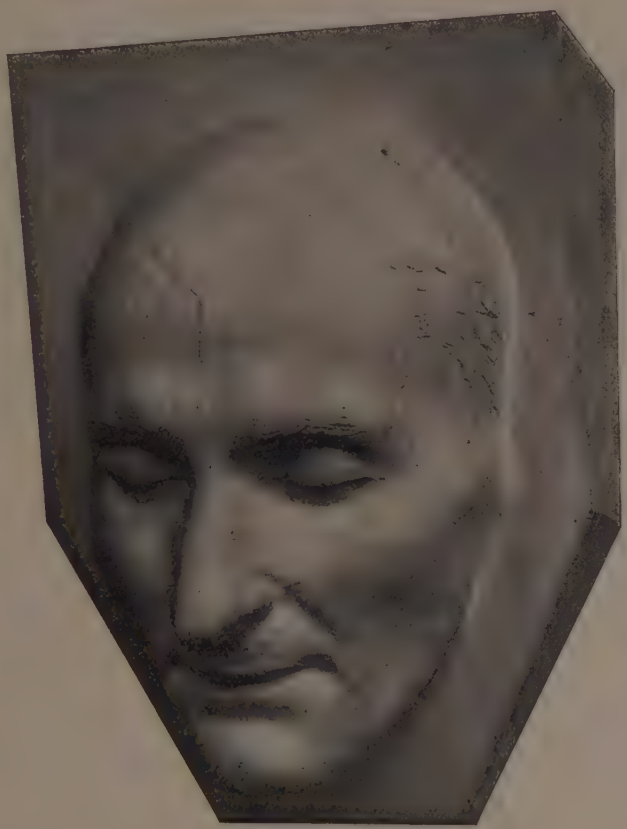
Beispiele

Der Zeit nach entstammen die ersten Revolutionsdramen den Jahren 1916 und 1917, den Jahren also, in denen eine Zukunftswelt, nur erreichbar durch Revolution, Dichtern als Sinn des Krieges aufzudämmern begann. Da sammelt Unruhs „Jüngster Sohn" die Kameraden zum Sturm gegen die Kasernen der Gewalt, da entsteht Tollers „Wandlung", da entsteht in erster Fassung das Drama, das in der Geschichte der dramatischen Kunst zwar kein Markstein ist — es ist ein Musterbeispiel mehr für den Mißbrauch künstlerischer Formen —, aber bezeichnend ist für die Seelenstimmung dieser Dichter-Politiker durch seine schwärmerische Glut, echt als überströmender Gefühls-Ausdruck: Ludwig Rubiners

Drama „Die Gewaltlosen", das 1919 eine ganze Reihe von Revolutionsdramen, die Reihe „Der dramatische Wille", eröffnete.

Was in dem Bande „Der Mensch in der Mitte" (1917) Ludwig Rubiner gefordert, was in den im Whitmanstile herausgejubelten Gedichten „Das himmlische Licht" (1916) nach lyrischer, hymnischer Form gesucht hatte, erhält jetzt den Schein einer Handlung. Was so entsteht, ist in der Mischung von Handlung mit Lyrik, Rhetorik und nüchterner Entwicklung von Ideen trotz alledem wieder

Die Gewaltlosen



Totenmaske **Ludwig Rubiners** (im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers Kiepenheuer, Potsdam-Wildpark)

Ein Bildnis Rubiners von W. Lehmbruck siehe S. 371

ein Ideenwerk, soll es auch sein. „Die Personen des Dramas, sagt eine Vorbemerkung, sind die Vertreter von Ideen. Ein Ideenwerk hilft der Zeit zu ihrem Ziel zu gelangen, indem es über die Zeit hinweg das letzte Ziel selbst als Wirklichkeit aufstellt." In vier Akten sollen wir Zeugen einer Wallfahrt zum „neuen Menschen" und zur „neuen Gemeinschaft" sein, werden aber nur Zeugen einer Weltbekehrung durch nüchterne oder glühende Reden. Denn wer den Glauben nicht mitbringt, von dem dieses Werk lebt, den Glauben, daß die bloße Aussage einer Idee zwinge, überwältige, zur Bekehrung genüge, der mag den Schwärmer Ru-

biner, den Propheten einer neuen Menschheitsordnung als edlen Menschen achten, vielleicht gar lieben; aber er steht doch abseits seiner neuen Heilsverkündung. „Der Mann", „Die Frau", „Klotz", der verhaftete Politiker, der Anarchist, der Gewaltlosigkeit will, sprechen dies ihr Evangelium von der Gewaltlosigkeit aus, und „Der Gouverneur", „Der Offizier", die Gefängniswärter sind bekehrt. Klotz beweist dem Gouverneur, dem Vertreter der Macht, daß er in Wahrheit in Knechtschaft gelebt, spricht das Zauberwort „Mensch": „Ah, ein Mensch nur, der den Sprung tut, ein einziger nur, der sich ganz besinnt, daß er Mensch ist: Und Sie haben alle Macht der Welt vernichtet. Unüberwindlich wären Sie, ein Keim, der durch die Luft fliegt, unsichtbar, allgegenwärtig durch alle Wände, und danach zerfiele alle Gewalt der Erde wie eine schimmelige Bude in der Feuchtigkeit. Sie sind der Mensch. Sie sind: Wir alle. Und nur, der es wagen würde, ahnungslos an Ihre Stelle zu treten und die Räder der Macht weiter kreischen zu lassen, der wäre ein Einzelner. Grauenhaft allein wäre der unter den neuen Menschen, morsch, zum sicheren Sturz ins tödliche Vergessen verurteilt, wie ein angefaulter Telegraphenmast vom Winde gefällt wird. Die Macht liegt hinter Ihnen. Sie sind frei. Sie wissen, daß Sie frei sind. Kommen Sie!" Und er folgt, zum Bruder gewandelt, um unter Menschenbrüdern, wo keiner mehr groß, keiner mehr klein ist, das neue Reich, die neue Erde in Freiheit, in Liebe, in Gemeinschaft zu bauen, die ganze Menschheit zu befreien. Nicht anders stürzen, umgehaucht von den Worten des Mannes, die gefühlshärtesten Gefängniswächter, die mit Behagen bisher den Gummiknüppel geschwungen, in die neue Bruder-Freiheit. Oder Anna, die Tochter des Wächters, eine rohe Dirne, die sich das wonnevolle Schauspiel der Peitschung eines Gefangenen nie entgehen ließ, schmilzt vor den Worten des Mannes in Weichheit. War sie in Angst, Gier und Gemeinheit, so war's nur der Widerschein ihrer Umgebung, der Folterkeller des Gefängnisses. „Dein Leben, wenn du bei dir warst, wenn du ruhtest, dein Leben in dir: war Liebe und Helligkeit." Der Mensch ist gut! Aber nur, wenn er nicht Bürger ist; der bleibt „die Gewalt, und die Bestechung, und die Knebelung, und der Verrat, und die Maske der Finsternis!" Sonst aber: wer Mensch ist, dem wachsen mit dem Willen zum Menschsein unendliche Kräfte. Man braucht nur zu wollen, und Wände schwinden, Gefangene sind frei, es ist keine Krankheit: in umarmender hingebender Liebe aller Brüder geht der Strom rettenden Lebens in den Kranken über; augenblicks ist der Pestkranke genesen. Ihrem Willen „Nie wieder Gewalt" beugt sich der Wille der Verfolger; was im Weltkriege im November 1918 nur verwirrte Schwärmer über die Erde funkten, hier ist es Wirklichkeit: Feinde senken die Waffen. Bis daß dann aber doch ein Ereignis eintritt, das noch einmal die ganze Gedankenmasse zu überprüfen und das Letzte, das Leben, hinzugeben zwingt. Die Gewaltlosen waren auf ein Schiff gestiegen, stromauf gefahren, hatten die Feinde auf dem Verfolgerschiff nur durch die Kraft ihres fernwirkenden Willens („Gemeinschaft gegen die Gewalt!") gezwungen, fliehend von ihnen abzulassen, hatten die Pest überwunden und scheinbar in den Menschen das Tier, hatten das Schiff verbrannt, um sich zu zwingen, ihr neues Evangelium landeinwärts zu tragen, waren in der von Feinden umstellten Stadt der Revolutionäre, der Lichtstadt, in der die Seelen schon zu wanken begannen, geheimnisvoll aufgetaucht, um den Willen zur neuen Gemeinschaft zu stärken, da erleben sie aus ihrer eigenen Gemeinschaft heraus das Unmögliche: die erneute Herrschaft des Tieres, Mißtrauen, Gemeinheit, Plünderung, Raub, Mord und,

was das Unfaßbarste scheint: Verrat. Nauke, der Nachsprecher, der Entwerter der Gefühlsworte zu Revolutionsphrasen, der Materialist unter diesen Idealisten oder Ideologen, der an der Revolution nur das „Revolutionsfäßchen" liebt, nur Sinn hat für „das große Freiheitsessen und -Trinken", hat die Brüder an die Bürger verraten. Wie die Führerbrüder, der Gouverneur, Klotz und der Mann aus diesem Zusammenbruch ihren Glauben an den Menschen dennoch durch Selbstpreisgabe retten, ist ein so erschütterndes Zeugnis der Zeit — unser ganzes Schicksal steckt in ihm —, daß die Szenen, die siebente und achte des dritten Aktes, hier im Ganzen stehen mögen:

Siebente Szene.

Der Gouverneur und der Mann treten in Eile auf.

Der Mann: Hier gingen sie. Es ist kein Zweifel. Der Gouverneur: Du bist sicher, daß es Nauke war? Der Mann: Mit einem Feinde! Der Gouverneur: Was ist das? Der Mann: Verrat! Die Stadt ist verraten! Der Gouverneur: Verraten? Der Mann: Verraten. Mehr noch, es ist nicht zu fassen: Von einem der Unsrigen. Wir sind verraten! Der Gouverneur: Schlimmer! Wir sind auch die Verräter! Der Mann: Unmöglichkeit! Zusammensturz! Raserei! Woher kommen wir? Welches Recht haben wir, zu leben? Wenn das möglich war, hat alles keinen Sinn mehr! Wenn das möglich war, hat nichts je Sinn gehabt. Dann sind wir Betrüger, Betrüger! Der Gouverneur: Du weißt, daß es Sinn hat, du weißt, welchen Sinn. Aber vielleicht waren wir lässig, vielleicht hochmütig, Verrat ist Mißverständnis. Daß Mißverständnis möglich war? — vielleicht hatten wir zu wenig Liebe? — Immer wenn die Stunde groß wird, kommt Verrat. Gerade den Verrat muß man überwinden. Der Mann: Wie? Der Gouverneur: Ihn unwichtig machen. Verrat kann nur gegen die Person gehen. Aber verrate du das Volk? unmöglich. Wir müssen den Verrat aus der Welt schaffen. Der Mann: Aber er ist geschehen. Der Gouverneur: Wir laufen ihm entgegen, wir kommen ihm zuvor, wir überbieten ihn. Wir stellen uns ihm. Der Mann: Verhandeln mit den Feinden, den Bürgern, den Generälen? Der Gouverneur: Nein, nicht verhandeln. Wir geben uns dem Feind. Er fordert — wir geben alles. Er fordert Waffen, wir legen sie hin. Er will Geld, wir geben ihm, was da ist, er will Speise, wir geben ihm die unsere. Er will unser Leben, wir zeigen ihm, daß wir es opfern. Er kann nichts mehr fordern. Er ist allein, und ihm bleibt nur noch zu verlangen, daß er werde wie wir selbst. — Der Mann: Und das Volk? Der Gouverneur: Wir geben zurück, was wir vom Volk empfingen. Wir bringen ihm Brüder, aber solange die Brüder noch Feinde sind, werfen wir uns vor sie, und wir opfern ihnen unser Schicksal! — Zu den Feinden! — Ich kreuze ihren Angriff. Ich laufe durch die Stadt, und wo ich nur einen Windstoß von bürgerlicher Luft wittre, da tret ich hin, als ein Mensch, der die Ehre der Vergangenheit nicht mehr hat. — Ich gehe zu den Feinden, den Gang der Selbstvernichtung. (Gouverneur ab.) Der Mann: Du gehst den Gang der Liebe. Ich gehe zum Volk, den Gang der Zerstörung.

Achte Szene.

Der Mann / Klotz

Klotz (stürzt auf): Ich bin zu euch quer durch die ganze Stadt gerannt. Der Mann: Daß du kommst! — Dein Auge, dein Mund, ob dieses Volk reif ist? — Klotz: Spring heraus aus deiner Hirnwelt, Freund! Wir müssen unter sie, arbeiten, als hätt' jeder von uns tausend Leiber — sonst wär alles verloren! Aus Kellerlöchern komm ich her, von Unratswinkeln, aus Versammlungen, suchte euch zusammen. Sie plündern, Menschen sind erschlagen, eigene Genossen auch. Raub wo ein Bissen. Ein Zündholz ist Besitz. Und dabei geht die Arbeit weiter. Eine unsichtbare Hand greift in die Massen und treibt sie gegen ein Haus. Durchsuchung. Zwei Schritte daneben läuft das Leben, als sei seit Unendlichkeit nichts verändert. Der Mann: Und alles spielt den Bürgern in die Hände? Kloß: Das alles spielt den Feinden in die Hände. Wenn nicht, eh noch die

Bürger in die Stadt dringen, eine Umkehr kommt, ungeheure Umkehr geschieht, dann ist das Volk verloren. Zerhackt wird alles, erstickt die Freiheit. Der Mann: Kamerad, ist's jetzt nicht gleich, was geschieht? Wird nicht ewig in diesem Volk die Idee leben, wird nicht unsterblich unter ihnen die Freiheit umhergehen? Klotz: Nein, nein, nein! Das Schlimmste kommt, das Entsetzlichste: eine Sklavenhorde. Die Freiheit wird ewig gestorben sein. Wir taten noch nichts, nun müssen wir alles tun. Der Mann: Alles tun, Kamerad. Ja, alles in einem Augenblick. Klotz: Betrug! Wer das sagt: Alles oder nichts! — denkt alles und bleibt beim Nichts. Schritt für Schritt mußt du vorgehen. Dein Leben hingeben ganz an die Tat — selbst ohne Freude, nur um es zu geben!

Der Mann: Aber Plündern sagtest du! Raub! sie morden! Wo bleibt das ewige Bild des Menschen, wo bleibt unsere ewige göttliche Abkunft, wo bleibt das freie Menschenleben, dafür wir herkamen? Ich werfe mich ihnen vor den Weg! Klotz: Nein, nie! Halte sie nicht. Wenn du sie hältst, wenn du ihnen Licht predigst, um sie zurückzuhalten, dienst du der Finsternis. Der Mann: Aber Mord? Sie dienen dem Teufel. Klotz: Nein, sie dienen Gott. Sie müssen hindurchgehen durch die Niedrigkeit, um die Niedrigkeit zu erkennen. Sie müssen sich beflecken, um Reinheit sehen zu können. Der Mann: Aber wofür zertrümmern sie? Wir, wir sind Brüder der Gemeinschaft. Wir kämpfen für die Menschheit. Aber sie, ihr Leben ist eine Blutlache. Und wofür? Klotz: Auch sie für die Menschheit! Der Mann: Und wir? Was müssen wir also tun? Klotz: Uns opfern. Der Mann: Untergehen? Befreit von der Welt? Klotz: Nein, nicht befreit von der Welt, sondern mit der Last aller Weltkugeln des Himmels auf den Schultern. Nicht untergehen, sondern unter sie gehen. Einer von ihnen werden. Der Mann: Wie — mit ihnen morden? In welchen reißenden Absturz setzte ich den Fuß! Klotz: Nicht das Morden! Wir morden nicht. Nein — breite die Arme und schwimm unter ihnen. Du mußt ihre Welle verstärken, daß ihr großer Gleichstoß durch dich rinnt und nur mit dir noch lebt! Der Mann: Aber wir sind die Führer. Klotz: Lausche auf die Stimmen, die aus dem Dunkel ans Tageslicht steigen. Höre das Geheimnis der Erde: Es gibt keine Führer. Führertum ist Betrug! Du mußt ein Teil sein, eine geringe Zelle von ihnen; ein Zucken nur in ihren Muskeln.

Der Mann: Und das Letzte? Die Ewigkeit? Das Unbedingte, daran nichts abzuschneiden ist? Die Freiheit? Klotz: Mann, nur zu ihm mußt du! Zum Letzten, Höchsten, wovon wir stammen. Aber hindurch mußt du zu ihm durch unsere endlichen, zeitlichen, befleckten Leiber, durch die Schwierigkeit des Kleinen, durch den Schweiß der Sünde. Alles mußt du wollen, die allerletzte größte Freiheit der Menschen, so groß, daß sie selber die Erdkugel durch den Raum schicken können — mußt es wollen, und mußt wissen, daß du es nach und nach erst machen wirst, von Volk zu Volk, Stadt zu Stadt, von Mensch zu Mensch. Hart ist das. Zu dem unendlichen Glück der Menschheit müssen wir durch den ganzen Trümmersturz des Menschseins. Der Mann: Und du meinst, das ginge so leicht? Die Idee umgibt uns mit einem Stachelpanzer, wir können ihr nicht folgen, ohne unsere Umgebung zu verwunden. Klotz: Dreh ihn um, den Stachelpanzer; verwunde nicht die andern, stich dich selbst! Unser Opfer müssen wir bringen, unser eigenes Opfer. Der Mann: Abtreten? Klotz: Mehr, mehr, das ganze Dasein geben! Wir waren die Führer, wir ragten auf, sandten Ströme von uns, die die Massen bewegten. Das war unsere Sünde! Die Welt wird neu. Wir haben kein Recht mehr, zu sein. Wir dürfen nicht mehr da sein. Über uns hinweg muß die Freiheit kommen. Nicht wir mehr befreien die Menschen, sie selbst tun es auf unserem Leib. Das Opfer unseres Lebens ist unsre letzte Wahrheit — unsere erste Tat. Wir müssen dahingehen, verschwinden — durch das Volk! Der Mann: Verschwinden durch das Volk. Die Welt, aus der wir kamen, ist versunken. Klotz: Das Opfer unsres Lebens durch das Volk: Das erst ist deine Liebe! Und nur dann wird unser Blut in ihnen kreisen, dann erst wird unser Herzschlag im Volke ein Riesenstoß zum göttlichen Geiste sein. Der Mann: Durch unser Opfer wird die Welt neu! So lauf ich mit ihnen? Rase mit ihnen durch die Straßen, breche Türen auf? Schreie mit ihnen „Hunger!"? Klotz: Du schreist „Hunger!" mit ihnen, und du weißt: Freiheit.

Wie die Führer gesagt, so handeln sie; wie sie geahnt, so geschieht's. Der Gouverneur, Klotz, der Mann treiben sich in das Rauschopfer hinein, bieten sich zum Opfer an, und das Volk hat sein Schauspiel: die Opferung, die Hinrichtung. „Nieder mit den Führern! Wir haben selbst die Kraft!" Wirklich und sinnbildlich werden die Führer erschlagen. Zugleich aber ist, wie geahnt, mit dem Umschwung der Mordstimmung in das Bewußtsein der Untat (als wirklicher) und ihrer Bedeutung (als symbolischer) der Geist der Führer über die Kleinen, deren Zeit beginnt, gekommen. Und mit ihrem Geiste ihre Kraft: Kein Feind mehr vor der Stadt! Freiheit, Brüderschaft tönt's durch die Welt. Alle umarmen sich: Wiedergeburt des Menschen! Neugeburt der Erde! Neugeburt der ganzen Welt! — Wer bis ans Ende willig mitging, sagt sich eins: Hier gab ein Mann in der Blüte seiner Jahre Trunkenheit ohne Wein. Wiedergeburt des Menschen? Aber lebt nicht noch das Bild der dumpfen Masse, Nauke, der mit dem Gelde der Erschlagenen in beiden Händen mit dem Revolutionsworte „Aha; endlich — meine Zukunft ist gesichert!" soeben davonlief! Als wenige Monate nach Ludwig Rubiners Tode sein Drama 1920 als eine Art Totenfeier aufgeführt wurde, erinnerte Julius Hart an ein Wort des chinesischen Weisen Laotse: „Wie kommt es, daß die Leute so schwer zu leiten sind? Darum, weil sie so viele Ideen haben. Wer ein Reich durch Ideen leitet, ist des Reiches Räuber. Des Reiches Segen ist, wer es nicht mit Ideen regiert. Wer diese beiden Dinge weiß, der hat ein Ideal." „Werft weg die Ideen, und das Volk wird hundertfach gewinnen." Die Wirklichkeit hat Julius Hart Recht gegeben. Rubiner freilich würde entgegnet haben: Was kümmert den Propheten die Wirklichkeit von heute; er schaut eine Wirklichkeit von morgen: „Das Dasein selbst existiert nicht; das Bestehende existiert nicht. Wir machen alles erst!" Und dem künstlerischen Einwande, daß dies Werk kein Drama sei, wäre er wieder mit Worten aus seinem Buche „Der Mensch in der Mitte" begegnet: „Wir sind gegen das Drama — für die Anleitung zum Handeln ..... Wir sind gegen das Bild — für das Vorbild." Ludwig Rubiner

3. Von Herbert Kranz bis Ernst Toller

Ein Drama lebt nicht von der begrifflichen Entwicklung einer Fülle von Ideen, sondern von der Gestaltung einer oder einiger weniger aus dem Kern einer Handlung. So sind Dramen, welche die ganze, durch die Revolution in Bewegung geratene Gedanken- und Gefühlsmasse zu einer klaren, sich steigernden, bedeutungstiefen und sinnvollen Handlung unter der Herrschaft eines Zielgedankens sicher zusammenballen, als gestaltete Werke künstlerisch von höherem Belang. Dies gilt von dem Drama „Freiheit" (1919) von Herbert Kranz (geb. 1891 in Nordhausen). Wie der Titel sagt, gibt eines der Themen von Ludwig Rubiner, von allen Seiten beleuchtet, dem Werke Fülle, Wärme, Halt. Wie bei Rubiner geht der Weg zur Freiheit nur über das Opfer des Selbst. Aber nicht Reden leiten zu solchem Entschlusse, sondern eine Handlung, die in der Art von Georg Kaiser in knappe Akte gestrafft ist. Gefangene Revolutionäre überwinden die Versuchung zur Flucht aus dem Kerker; die Welt erlöst nicht ihr Leben, sondern ihr Tod; freier Opfertod, Liebestod schmelzt sie in dem wahren Gefühle innerer Freiheit zusammen, das der Welt neues Leben geben muß. Die gleichen dramatisch-technischen Vorzüge zeichnen das zweite Revolutionsdrama von Kranz, „Die Richterin", aus. Herbert Kranz

Von Kranz bis Toller

Kurt Eisner

Eduard Trautner

Beide Dramen sind ein Jahr nach dem Ausbruch der Revolution erschienen. Dem Dramatiker, der soeben noch wie Rubiner ein reines Sehnsuchtsbild hatte schaffen müssen oder eine Groteske der Vergangenheit, wie Kurt Eisner in seiner zwischen 1898 und 1918 entstandenen „weltgeschichtlichen Posse" auf die Monarchie, „Die Götterprüfung", leiht jetzt die Wirklichkeit wenigstens einige Formen und Farben. Man spürt das in den (in der Sammlung „Der dramatische Wille" erschienenen) beiden Einaktern von Eduard Trautner

Herbert Kranz

Photographie von
Nini und Carry Heß
Frankfurt a. M.

Kaiser

Johst

Toller

„Haft" (1920) und „Nacht" (1921), die beide die Wirren des Bürgerkrieges spiegeln. Aber in der Mehrzahl münden auch diese Nachkriegsdramen bald wieder in Utopien. Mit den Worten „Hölle Weg Erde" gab Georg Kaiser für viele Bild und Vorbild. Die bloße Gegenwart hatte enttäuscht; vergebens suchte man in ihr den Schein der Verwirklichung einer Idee. Wirklichkeit ist Bankerott: das erlebte Hanns Johsts König, der Revolution von oben machen wollte; das erlebte und erlitt in Leben und Werk Ernst Toller: Dem Helden eines seiner letzten Werke, dem deutschen Hinkemann, diesem Opfer des Krieges und einer Nachkriegsmenschheit, die nicht im geringsten innerlich gewandelt ist, bleibt nichts übrig, als sich zu erhängen. Sein Schöpfer ist im engeren Sinne der deutsche Revolutions-

Szenenaufnahme der Frankfurter Aufführung von **Herbert Kranz** „Freiheit". Durch das Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main in Frankfurt, 1920. (Phot. K. A. Remb v. Ryn.)

dramatiker. In ganz anderem Sinne als manchem anderen war Krieg und Revolution ihm Erlebnis und Schicksal. Ehe man vom Dichter Toller spricht, muß man deshalb vom Menschen Toller (geb. 1893 in Samotschin) reden und von dem Politiker wider Willen, der, eine Rolle während der bayrischen Räterepublik zu spielen gezwungen, deshalb im Juli 1919 vor dem Standgericht wegen Hochverrats sich verteidigen und eine Festungshaft von fünf Jahren abbüßen mußte. Ich lasse Stefan Großmann, der an den Verhandlungstagen als Zuhörer teilnahm, dies Bild des Menschen und Politikers zeichnen. Mag es etwas ausführlich sein, es wird mit ihm mehr als nur ein Einzelner, zugleich auch eine Zeit gezeichnet.

Der Mensch: Großmann über Toller

„Der einundzwanzigjährige Student Ernst Toller ist im Juli 1914 in Grenoble. Unter allerlei Abenteuern schlägt er sich zur deutschen Grenze. Er meldet sich als Kriegsfreiwilliger, besessen von dem Gedanken ‚Verteidigungskrieg', bei einem bayerischen Regiment, verschweigt frühere Krankheiten und kann in einem triumphierenden Telegramm nach Hause melden, daß er ins Feld gehe. Die Mutter nimmt's mit gesenktem Haupt hin. Erst kommt er zur Artillerie. Dort, in verhältnismäßig geschützter Stellung, kann er seinem vaterländischen Opfertrieb nicht genug tun, er meldet sich zur Infanterie. Noch nicht genug, bittet er um Zuteilung zu einer vorgeschobenen Maschinengewehrabteilung. Kameraden und Offiziere haben im Gerichtssaal vor dem Soldaten Toller innerlich salutiert. Der zarte feingliedrige Mensch bekommt im zweiten Kriegsjahr einen Herzklaps. Er geht, mit dem Kriegsgrauen im Herzen, an eine süddeutsche Universität, noch immer vaterländisch gesinnt, und schließt sich einer Studentengruppe an, die, seelisch ratlos, bei Max Lieber, bei Professor Förster Klärung sucht. Plumpe Maßregelungen der Universität verschieben sein inneres Bild. Er ist, wie Max Weber erzählt, eine Jüngernatur, er sehnt sich nach einem Führer, reist nach Berlin, kommt zu den sozialistischen Parteileitern, kehrt um eine Hoffnung ärmer nach München zurück. Dort trifft er Kurt Eisner, den Politiker und verhinderten Dichter. Eisner ist im Begriffe, aus der alten Partei zu springen. Hier also winkt eine Aufgabe, eine neue, nicht erstarrte Partei, ein Führer von edelster und kühnster Menschlichkeit, eine Möglichkeit, international dem Krieg ein Ende zu machen! 1917 ist Toller schon in einen Landesverratsprozeß verwickelt. Wie kann er gerettet werden? Das Kriegserlebnis hat seine leicht psychopathische Natur verstört, in der Kindheit gab es einmal etwas wie hysterische Gehstörungen (oder wenigstens etwas, was man dafür ausgeben konnte), in der

Ernst Toller Erregung stottert er zuweilen.. Er übertreibt vor dem Psychiater, aber übertreiben nicht alle Hysteriker? Der Sachverständige erklärt ihn dennoch als voll verantwortlich für seine Taten, nur seien sie milder zu beurteilen. Trotzdem stellt der Reichsanwalt das Verfahren ein. Allmählich wird der schwärmerische Literat Kurt Eisner Münchens mächtigster Mann. Man steckt ihn ins Gefängnis, jetzt wird er unbesieglich. In den Novembertagen setzt Eisner die Wittelsbacher ab. Toller, damals im Norden, stellt sich Eisner zur Verfügung. Der ruft den Seelenverwandten zu sich. Plötzlich ist Toller mitten in der U.S.P. Eisner wird ermordet. Wo ist ein anderer Führer? Die bayerischen Sozialdemokraten haben treffliche Bezirkssekretäre und gemütliche Brüder am Biertisch, der einzige Mann, der die Partei für sich zugeschnitten, Auer, liegt schwer verwundet in der Klinik. Man trägt dem einundzwanzigjährigen (?) Toller das Amt des Volksbeauftragten an. Er kennt sich und sagt nein. Man wählt ihn zum Vorsitzenden des revolutionären Zentralrats. Er lehnt ab. Aber in der U.S.P. ist Eisners Freund der beste Nachfolger, Toller wird Vorsitzender der Münchener Partei. Die schnelle Karriere mag ihm ein wenig zu Kopf gestiegen sein.. Wie alt war denn Lassalle, als er seine Mission begann? In revolutionären Zeiten herrscht nun einmal Ehrfurcht vor der Jugend, und auch dies ist eine Tugend. Im Prozeß gegen Toller wurde überzeugend nachgewiesen, daß er selbst, im Gefühl seiner lückenhaften Vorbildung, mehr noch seines dichterischen Wesens, sich gegen seine politische Karriere gesträubt. Gerade sein Sträuben gefiel der Masse. Im April 1919 will er nach Berlin. In Nürnberg bringen ihm Parteifreunde die Nachricht, die Räterepublik sei gestern in München ausgerufen worden, beiläufig erwähnt, am Geburtstage Gustav Landauers, der unsachlich genug war (so gestand sein Schützer, der Genosse Niekisch) auf diese Geburtstagsfeier zu drängen. Toller unterschreibt das Manifest der neuen Herren nicht, weil er klug genug ist, vorher die Einigung aller sozialistischen Parteien zu verlangen. Aber Regierung und Landtag sind ja davongelaufen, der Zentralrat ist die einzige ordnende Gewalt in München. Will Toller das Tollste verhüten, muß er mittun. Sofort hat er die Kommunisten, Lewien und Leviné, gegen sich. Sie nennen ihn einen ‚grünen Jungen', weil er dem Abenteuer widerstrebt, Haftbefehle zerreißt, Todesurteile verhindert, Attentate gegen den kranken Auer und den gelähmten Arco, Eisners Mörder, verhindert. Aber die schrilligen Demagogen werden mächtiger! Es wird die zweite, die echte Räteregierung eingesetzt. Toller will die Bewaffnung des Proletariats verhindern. Er spricht gegen die Entziehung der Lebensmittelkarten an die Bourgeoisie. Er strebt vom ersten Tage Verhandlungen mit der Regierung in Bamberg an. Als er von der Ermordung der Geiseln vernimmt, sagt er: ‚Ich möchte mir selbst eine Kugel in den Kopf schießen.' Er stürzt nachts zu einem Hause, wo noch sechs Geiseln im Keller zittern und läßt sie durchs Kellerfenster ins Freie ziehen. Vor Gericht sagt ein Zeuge von ihm: ‚Ihm fehlte nicht der Wille zum Guten, aber ihm fehlte zuweilen die Kraft zur Durchsetzung seines Willens.' Der schmächtige, sensible Mensch ist nicht robust genug für seine Aufgabe...

Seine Getreuen wählen ihn, ohne ihn zu hören, zum Kommandanten der Roten Garde in Dachau. Er übernimmt das Amt, damit es kein Anderer verwalten kann, vom ersten Augenblick an entschlossen, dem törichten Münchener Krieg durch Verhandlungen rasch ein Ende zu machen. Er zerreißt einen Beschluß der Lewien und Levinés, der ihm die Erschießung aller gefangenen Offiziere der Weißen Garde aufträgt. Er verhindert die Artilleriebeschießung von Dachau. Er läßt Feldgendarmen nach Dachau kommen, um jede Plünderung zu verhindern. Er bleibt Kommandant der Roten Garde, obwohl er von dem schnellen Zerfall der Räteherrschaft überzeugt ist. Aber er kann Schlimmeres verhindern und deshalb muß er ausharren. Nach dem Einzug der Regierungstruppen versteckt er sich. Man setzt eine Prämie auf seinen rot gefärbten Kopf und stellt den Aufgefundenen jetzt wegen Hochverrats vors Kriegsgericht."

Das Werk Im Lichte dieser Würdigung des Menschen Toller erhellen sich alle seine Werke. Jedes ist bisher ein Stück Lebens- und Entwicklungsgeschichte des eigenen Selbst. Bezeichnend heißt gleich sein erstes in der Haft des Militär-

Ernst Toller

Photographie von Selma Genthe in Leipzig

Ernst Toller
Die Wandlung

gefängnisses im Frühjahr 1918 vollendetes Drama „Die Wandlung" (1919 erschienen) im Untertitel „Das Ringen eines Menschen". Der als Jude sich artfremd fühlt, sehnt sich hinüber in die engste Schicksalsgemeinschaft mit denen, die wirklich ein Vaterland haben, findet aber statt des Vaterlandes die Menschheit, deren Wiedergeburt in Liebe und Freiheit er Revolution heißt. So wie Toller fühlt sich sein Bildhauer Friedrich außerhalb der Volks- und Herzensgemeinschaft, deren Sprache er doch spricht. Um sich und ihnen zu beweisen, daß er doch zu ihnen gehört, meldet er sich als Kriegsfreiwilliger zum Kolonialkrieg gegen die Aufständischen — ein künstlerisch schwacher Zug, weil für die durch den Weltkrieg Erschütterten der afrikanische Aufstand ein allzu schwächliches Symbol ist und weil fast alle Bilder — die Traumbilder besonders — die Verhältnisse des Weltkrieges als selbstverständlichen Hintergrund haben. Von den sechs Stationen und dreizehn Bildern, in die das Werk zerfällt, spiegeln die ersten drei Stationen oder sechs Bilder Friedrichs Sehnsucht nach dem Vaterlande, nach dem sein Verlangen in drei Wirklichkeitsbildern scheinbar immer glühender schwillt, während das auf jedes Wirklichkeitsbild folgende Traumbild seine Seele schon auf anderen Wegen zeigt. Während die Traumbilder „Transportzüge", „Zwischen den Drahtverhauen" (ein Totentanz der kalkbespritzten Gerippe der zwischen den Verhauen Verendeten, Geschändeten), „Die Krüppel" (eine Darstellung der Prothesenmenschen durch den Professor, den Feind des Geistes, den Tod) schon voll des Grauens vor dem Kriege um des Vaterlandes willen sind, bleibt in den Wirklichkeitsbildern Vaterland noch das Ziel, dem Friedrich alles opfert. Durch einen kühnen Patrouillengang erreicht er, der auch draußen unter Kameraden noch der Vaterlandslose war, mit dem Kreuze Achtung, Liebe, Seelengemeinschaft. Oder glaubt sie erreicht. Heimgekehrt, von der Geliebten allein gelassen, deren Angehörigen er trotz alledem der Fremde geblieben, arbeitet er an einer Statue „Der Sieg des Vaterlandes", als der Besuch eines Kriegsinvalidenpaares die seelisch längst vorbereitete Wandlung herbeiführt: Friedrich zertrümmert die Statue; dem Verzweifelnden weist die Schwester den Heilsweg in die Freiheit: „Noch manche Würde, die dich heute Würde dünkt, / Wirst du wie eine Maske von dir werfen. / Wer weiß, wo du einst deine wahre Würde findest, / Wer zu den Menschen gehen will, / Muß erst in sich den Menschen finden." Das regelmäßige Gefüge der Szenen (jede Station bisher eine Wirklichkeits- und eine Traumszene) wird von dieser vierten Station (das ist zugleich vom siebenten Bilde) an lockerer. Die „schattenhaft wirklichen, in innerlicher Traumferne gespielt" gedachten Bilder überwiegen mit dem Zwang zur innerlichen Wandlung. Die Bilder „Der Schlafbursche" und „Tod und Auferstehung" lassen ihn aus menschlichem Leide der Ärmsten daheim und in dem Gefängnisse, der großen Fabrik, bluten, ans Kreuz geschlagen werden und auferstehn. Zum Richter wird der Angeklagte, der Wanderer weiß nun den Weg. In der Volksversammlung kann er, der wiedergeborene reine Mensch, anders als der Alte Herr, der Universitätsprofessor, der Pfarrer und der Kommis des Tages, der mit Revolutionsphrasen „Marschiert, marschiert!" hetzt, zum Volke reden; nun hält er nach einem Traumabschiede von dem Freunde, der ihm nicht bis zum letzten Gipfel nachzuklimmen vermochte, nach liebevollem Wirklichkeitsabschied von seiner Blutsvergangenheit und seinem früheren Leben, von Mutter, Onkel, Arzt, Krankem, Dame und Schwester vor der Kirche die große Befreiungsrede zu innerem wahren Menschentum, zu neuer reiner Bruderliebe, die auch die Reichen als Verirrte nicht ausschließt, die Rede, die alle innerlich zu wahren, unbedingten Menschen wan-

delt. Und erst die Gewandelten ruft er auf zum Marschieren, Reife jetzt zur Revolution. In die Worte „Revolution! Revolution!" klingt das Drama aus. Eingeleitet hatte es ein Prolog, „Aufrüttelung" überschrieben, und „ein Vorspiel, das auch als Nachspiel gedacht werden kann": „Die Totenkaserne". Vor dem Friedenstod läßt der Kriegstod seine Opfer aus ihren in Kompagnien angeordneten, nach Rang und Vorurteil verschieden geschmückten Gräbern aufstehen und zum Parademarsch antreten: ein grausiger Hohn auf ein Kriegssystem, das auch im Tode noch Chargen, Rang und Vorurteile kennt, aus dem Gleichmacher Tod sogar einen Feldwebel gemacht hat. Ernst Toller

„Die Wandlung" spielte „in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt", das nächste, „den Proletariern" gewidmete Drama Tollers „Masse Mensch" (1920) heißt „Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts". Es ist der erste Niederschlag seiner Erlebnisse und Erfahrungen mit der Masse. In der „Wandlung" stürzt am Ende des elften Bildes, als Friedrich in der Volksversammlung gesprochen, ein Mann mit hochgeschlagenem Mantelkragen eilig hinein: Masse Mensch

Mann: Ich hasse Sie. Friedrich: Ich aber nenne dich Bruder. Mann: Ich hasse Sie, ich weiß, wer Sie sind, glauben Sie nicht, daß ich Sie verkenne. Ich schaue Sie. Sie sind der, den ich in meiner Kammer erblickte, in einsamen Nächten. Warum werden Sie nicht Mönch? Lassen Sie die Menschen in Ruhe. Warum gehen Sie zu dem Pöbel? Sie schänden Gott. Friedrich: Ich heilige ihn.

Mann eilt hinaus. Mann: Ich hasse Sie!

Friedrich: Bruder, du betrügst dich.

Diese kleine, aber starke Schlußszene birgt den Keim zu dem Drama „Masse Mensch". Das Werk, das wie das erste in Wirklichkeits- und Traumbildern sich abspielt, wirkt uneinheitlich. Wo es Erkenntnisse, Wünsche, Forderungen der Revolution in einer Form ausspricht, die auf die Masse wirken soll, im Wechsel nackt begrifflich und lyrisch beschwingt, plakat- und schlagwortartig, parteipolitisch zugespitzt, kurzatmig wie die Verse, da rührt es kaum bis an die Haut; wo es aber um die Gestaltung der rätselhaften Beziehungen zwischen wertvollem Einzelnen und dunkler Masse ringt, wo das Erlebnis der Revolution, das letzte besonders, das der Münchner und Dachauer Rätetage, nachzittert, da packt es im Innersten. Was Toller erlitten, erleidet hier für ihn nicht wie im ersten Drama ein Mann, sondern eine Frau, deren innerstem Wesen er als Mensch und Dichter sich verwandt fühlt. Der mit All-Liebe den Menschen, die Menschheit umarmt, jeden Bruder nennt, aus Brudertum in die Politik gerät, „von Gott in seinem Zorn", wie Max Weber meinte, zum Politiker gemacht, der spricht aus der Seele einer wie er aus bürgerlichen Kreisen stammenden Frau; sie ruft Streik, meint aber Menschentum, entfesselt eine Bewegung, die Instinkte aufpeitscht, ihr fremd, wird wegen einer Sache, die sie anders gemeint, gefangengenommen, verurteilt, erschossen, büßt nicht für ein Tun, sondern erleidet ein tragisches Schicksal, ist Schnittpunkt zweier sich kreuzenden Notwendigkeiten, Opfer zweier Forderungen, die heute unvereinbar sind: der Pflicht, einsam zu bleiben, um sein Menschentum rein zu erhalten, und der Gegenpflicht, unter die Masse zu gehen, Hilfe zu bringen, Menschentum zu wecken. Was die Masse fordert, denkt, tut, will, gewinnt Gestalt und Wort in der Gegenfigur zu dieser Frau, in dem Namenlosen. Ihm ist die Masse Macht; die Frau sah sie oft in Schwäche und Ohnmacht. Ihm ist sie im Recht, weil sie Masse ist; sie wünscht es nur. Ihm ist Masse Rache am Unrecht der Jahrhunderte; sie aber

Ernst Toller will Liebe, Gemeinschaft, schaudert vor jeder Gewalt. Je weiter das Drama, sie selbst verstrickend, unbewußt mit Schuld beladend, vorrückt, vor desto bängeren Fragen steht sie: Treibt den Namenlosen „entfesselte Wollust des Herrschens in Käfig gesperrt seit Jahrhunderten?" Ist er Mörder oder Heiland? Wer hat Schuld? Masse oder Mensch? Oder sind beide schuldlos, ist „Masse Muß?" Ist Leben also schuldig und damit Gott? Gott!? Der in ihr ist? Also überwunden werden müßte? — Wurm! Gottesschänderin ruft's in dem Traumbilde „Im Menschenschauhaus" ihr zu. Da schreit sie auf:

Schändete ich Gesetz der Schuld,
Gott? Darin sich
Oder schändete Mensch und Mensch
Gott Verstricken muß.
Den Menschen? Gott
O ungeheuerlich Vor ein Gericht!
Ich klage an.

Aber das ist Ablenkung. Ihre Grundfrage bleibt: Gilt der Mensch? Gilt die Masse? Ihr letztes Gespräch mit ihrem Manne und dem Namenlosen wirft noch einmal alle Fragen auf. Ihrem Manne, dem Bürger gegenüber, dem Vertreter des Ordnungs- und Klassenstaates steht sie auf Seiten der von Besitzunrecht und von Gewalt geschaffenen Masse, die ihr doch nicht heilig ist, die „Trieb ist aus Not", „gläubige Demut", „grausame Rache", „blinder Sklave", „frommer Wille", „zerstampfter Acker", „verschüttet Volk". Dem Namenlosen gegenüber aber löst sie sich von der Masse, die ihre Befreiung aus dem Gefängnis wünscht. Nur *eines* Wärters Leben würde ihre Befreiung kosten. Nein, sagt sie, wie Toller; wie darf man um der Lehre willen die Gegenwärtigen opfern: „kein Mensch darf Menschen töten um einer Sache willen." Und sei's die heiligste! Mord bleibt Mord. Gutgläubig ihrer Sendung gewiß, mordeten Generäle einst für den Staat, mordet man jetzt für die Menschheit.

Ihr mordet für die Menschheit,
Wie sie Verblendete für ihren Staat gemordet.
Und einige glaubten gar
Durch ihren Staat, ihr Vaterland,
Die Erde zu erlösen.
Ich sehe keine Unterscheidung:
Die einen morden für ein Land,
Die andern für die Länder alle.
Die einen morden für tausend Menschen,
Die andern für Millionen.
Wer für den Staat gemordet,
Nennt ihr Henker.
Wer für die Menschheit mordet,
Den bekränzt ihr, nennt ihn gütig,
Sittlich, edel, groß.
Ja sprecht von guter, heiliger Gewalt.

Es ist ein Mißbrauch des Wortes Menschheit und des Wortes heilig: „Unheilig jede Sache, die's verlangt. / Wer Menschenblut um seinetwillen fordert, / ist Moloch: / Gott war Moloch. / Staat war Moloch. / Masse war Moloch." Heilig allein „Einst... / Gemeinschaft... / Werkverbundne freie Menschheit... / Werk — Volk." Der Mensch ist nicht gut, aber er *will* gut sein, wird gut sein. Mit die-

Leonie Duval als Margret in Ernst Tollers „Maschinenstürmer"
Aufnahme von Heinz Rolenberger in Berlin

Die bezügliche Textstelle (4. Akt, 2. Szene) lautet:

Margret: Das Kind! Das Kind! . . . Heilige Mutter Gottes . . . das Kind liegt in Zügen . . . . tot . . . verhungert . . . verhungert . . . .

sem Glauben geht sie in den Tod — ein Opfer des Ordnungsstaates, ein Opfer der Masse, die sie erlösen wollte und nicht konnte. Vielleicht, daß ihr Tod in dem einen oder anderen aus der Masse den Menschen befreit.

Maschinenstürmer

Aber die beiden nächsten Werke bejahen das nicht, scheinen Ausdruck noch herberer Enttäuschungen. Mit den „Maschinenstürmern" (geschrieben 1920/21, veröffentlicht 1922) trägt Toller seine Erfahrungen und Erkenntnisse in die Frühzeit der proletarischen Bewegung hinein, in die Zeit der Luddittenbewegung in England, die, wie so manche Frühzeit, alle künftige Ideenentwicklung, Schicksalsverknüpfung, Erfahrungserkenntnis schon im Keime enthüllen kann. Auch dieses Drama zunächst ein Kampfwerk gegen die herrschende, falsche, wirtschaftliche Ordnung, die schon vierjährige Kinder in Tag- und Nachtfron ausbeutet, ein Redewerk, zu Proletariern gesprochen, um das Proletariat zu überzeugen und zu begeistern, Kunst, die im Gegensatz zu früherer, die immer vieldeutig war, „eindeutig" sein will, Eindeutigkeit, das heißt Tendenz, als Vorzug empfindet. Dann aber eine dramatische Stimme der Sehnsucht nach Liebe, nach dem Du, dem

Einander, ein Schrei aus der Unnatur der geknechteten Maschinenwelt hinaus in Licht, Sonne, Freiheit, nach ganzem Menschentum, besonders in der Arbeit:

> Ticktack der Morgen, ticktack der Mittag ... ticktack der Abend ...
> Einer ist Arm, einer ist Bein ... einer ist Hirn ...
> Und die Seele, die Seele ... ist tot ...

Endlich — und das im Wesentlichen — ein zweites Bekenntnis zu dem Rätselverhältnis: Einzelner und Gemeinschaft, Führer und Masse. Aus zwei Masken redet, bekennt, singt Toller: im Vorspiel aus der Maske des Dichters Lord Byron, der allein in der denkwürdigen Sitzung des Oberhauses seine Stimme gegen die „Bill der Regierung: Zum Tode verurteilt, wer übt Zerstörung der Maschinen" erhebt; im Drama aus der Maske des Webers und Agitators Jimmy Cobbett. Hier ist der Führer kein „Intellektueller", nicht durch Herkunft, Gewöhnung, Lebensart geschieden von der Masse, sondern Kind des Volkes, Arbeitsmann wie die anderen, nur in lautererm Feuer brennend, tiefer nur erkennend, daß es nie mit Zerstörung getan ist, daß die Maschine nur niemals Zweck sein darf, sondern Mittel, Werkzeug zu wahrem Menschentum, zu neuer Gemeinschaft Dienerin, Helferin, Freundin. Aber sein Los ist schlimmer als das der Führerin in „Masse Mensch". Jimmy Cobbett fällt erschlagen von den Maschinenstürmern, Arbeitsmännern wie er, der Edle gemeuchelt von Gemeinen, der Offene, Reine von Verleumdern und Verblendeten; ein Opfer der schmerzlichen Erkenntnis, zu der ihn wenige Stunden vor seinem Tode der alte Bettler hatte bekehren wollen. „Du bist deiner Leute sicher?" hatte er Jimmy gefragt. „Es sind Arbeitsmänner!" war seine Antwort gewesen. „Doch Menschen", hatte der Bettler eingeworfen. „Arbeitsmänner halten ihr Wort!" war Jimmys Entgegnung. Drauf der Bettler:

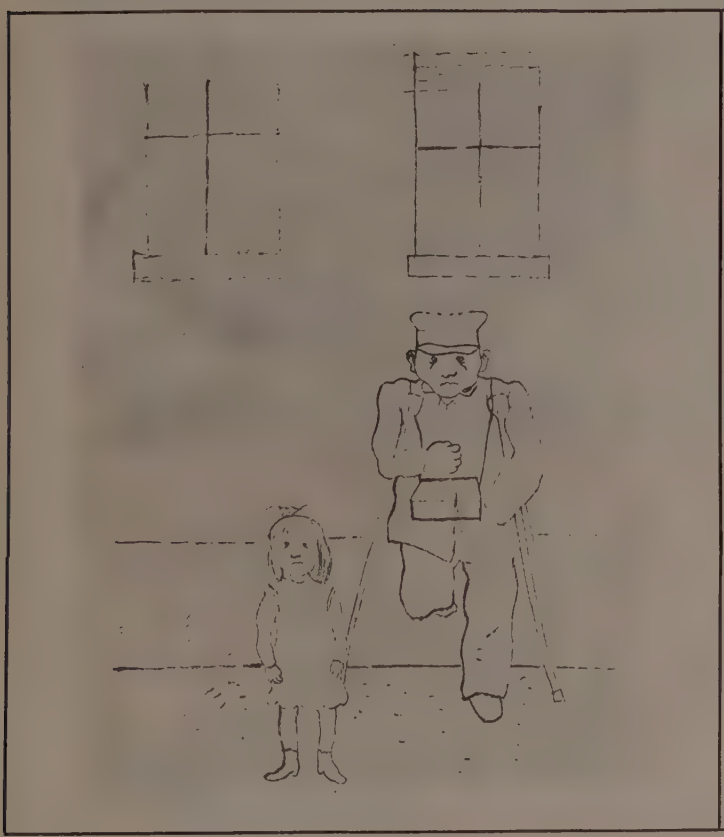
> Einige schon. Alle? ... Das ist fraglich. Halten alle Menschen ihr Wort, sind alle Menschen mutig, aufrecht, treu, selbstlos? Nein. Warum sollten es alle Arbeitsmänner sein? Weil sie „Arbeitsmänner" sind? Du siehst sie, deucht mich, wie du sie sehen möchtest. Du hast dir neue Götter erschaffen, die heißen „heilige Arbeitsmänner". Keine Götter ... treue Götter ... weise Götter .... vollkommene Götter ... Englische Arbeitsmänner von 1815, du Träumer! Freundchen, mit Göttern verbündet kämpfen, heißt zum Sieg kommen, wie eine Apfelblüte zum Apfel kommt. Erwache, erkenne, daß du mit kleinen Menschlein, gutwilligen, böswilligen, gierigen, selbstlosen, kleinlichen, großmütigen ... kämpfst, und versuchs trotzdem!

Trotzdem! Es bleibt Tollers letzter Trost. „Man muß einander helfen und gut sein", schließt der alte Reaper, der Halb-Irre, der zugleich Gott sucht und Gott flucht, das Drama. Im Aufbau und bis in die Wortwahl hinein bedeutet es eine Abkehr von den Bilderfolgen und ihrem expressionistischen Stile (der kein Stil ist für Proletarier), eine Rückkehr zu dem alten durch Handlung und Charaktere festgefügten Drama, zu dem Drama Shakespeares. Ganze Szenen und Szenengruppen, Figuren auch (wie der Bettler), die Art des Dialogs stehen unter seinem Einfluß.

Der deutsche Hinkemann

„Man muß einander helfen und gut sein"; aber man hilft einander nicht und ist nicht gut. Das steht als Enderkenntnis über der dreiaktigen Tragödie „Der deutsche Hinkemann" (geschrieben 1921/22, erschienen 1923). Sie ist der Epilog zu Krieg und Revolution, zornige Klage, wehmütiger Verzicht. Verbraucht sind die heiligen Worte, entwertet das Wort „Gemeinschaft", Schutz-

marke heute für Stiefelwichse, Mittel gegen Männerschwäche der Satz „Der Mensch ist gut". Es ist nichts mit dem Brudertum in einer Welt, wo schon der Schieferdecker sich mehr dünkt als der Ziegeldecker, der Buchdrucker sich für etwas Besseres hält als der Tapetendrucker, nichts mit der Einigkeit des Proletariats, wo Max Knatsch eine andere Meinung hat wie Peter Immergleich, und Sebaldus Singegott eine andere als Michel Unbeschwert, Paul Großhahn aber gar keine, dafür nur Sinn für das Weibliche. Es ist nichts mit Frieden und Liebe, wenn der große Volkspsycholog, der Budenbesitzer, seine Hauptnummer, Homunculus, die fleischgewordene deutsche Kraft, zum Klange schmalziger Lieder Ratten und Mäusen die Kehle durchbeißen und Blut saugen läßt, weil er weiß, Blut will das Volk sehn. Es ist nichts mit den Parteilehren, die auf Zukunft vertrösten; sie helfen keinem armen Kriegsopfer. Es ist nichts mit der Zeit, sie ist lächerlich, wie der arme Hinkemann, der Hüne, dem im Kriege sein Geschlecht weggeschossen wurde. Es ist nichts mit den Menschen, auch nichts mit den Proletariern, den Armen, denen die Revolution keine Seele gab, die, unwissend was sie tun, Seelen morden, seelenlos wie ihre Zeit, auflachen über des armen Hinkemann zerschundenes Dasein. Will denn der Mensch gut sein? Einer tut dem anderen weh. Wer aber uns allen? „Ein Geist sind wir, ein Leib.



George Groß

Zeichnung zu Hinkemann von **Ernst Toller.**

Verlag von Carl Reißner Dresden.

Und es gibt Menschen, die sehen das nicht. Und es gibt Menschen, die haben das vergessen. Im Krieg haben sie gelitten und haben ihre Herrn gehaßt und haben gehorcht und haben gemordet! ... Alles vergessen ... Sie werden wieder leiden und werden wieder ihre Herren hassen und werden wieder ... gehorchen und werden wieder ... morden. So sind die Menschen ... Und könnten anders sein, wenn sie wollten. Aber sie wollen nicht. Sie steinigen den Geist, sie höhnen ihn, sie schänden das Leben, sie kreuzigen es ... immer und immer wieder."

„Den Sinn, den gibt der Mensch dem Leben", hatte Jimmy gesagt, Hinkemann erlebt ein Schicksal ohne Sinn. Jimmy hatte die Kraft zum Traum: „Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben", sagt Hinkemann, kurz eh' er den Strick sich knüpft — als Vorspruch steht das Wort vor der Tragödie. Grauen liegt über ihr, wie über Büchners Woyzeck, dessen Frühexpressionismus sie näher verwandt ist, als zeitgenössische expressionistische Werke. Es ist möglich, daß für Toller nach dem „Hinkemann" eine groteske Komödie wie „Der entfesselte Wotan" (1923) eine Notwendigkeit war; künstlerisch war sie ein tiefer Abstieg.

Der entfesselte Wotan

Die Rache des verhöhnten Liebhabers

Etwas fremd steht in Tollers bisherigem Lebenswerke das „galante Puppenspiel in zwei Akten": „Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist" (1925); Hans Meid hat es mit Radierungen geschmückt. Aber sinnvoll begleiten die dramatischen Schöpfungen ein Chorwerk wie das „Requiem den gemordeten Brüdern" „Tag des Proletariats" (1920) und die zwischen 1918 und 1921 in acht Gefängnissen entstandenen „Gedichte der Gefangenen" (1921). Es ist ein Sonettenkreis, in dem manche Formung die Herkunft aus der Sprachwelt Georg Heyms verrät, der aber

Gedichte der Gefangenen

Die Textstelle zu der nebenstehenden Radierung von **Hans Meid** lautet:

Giuseppe

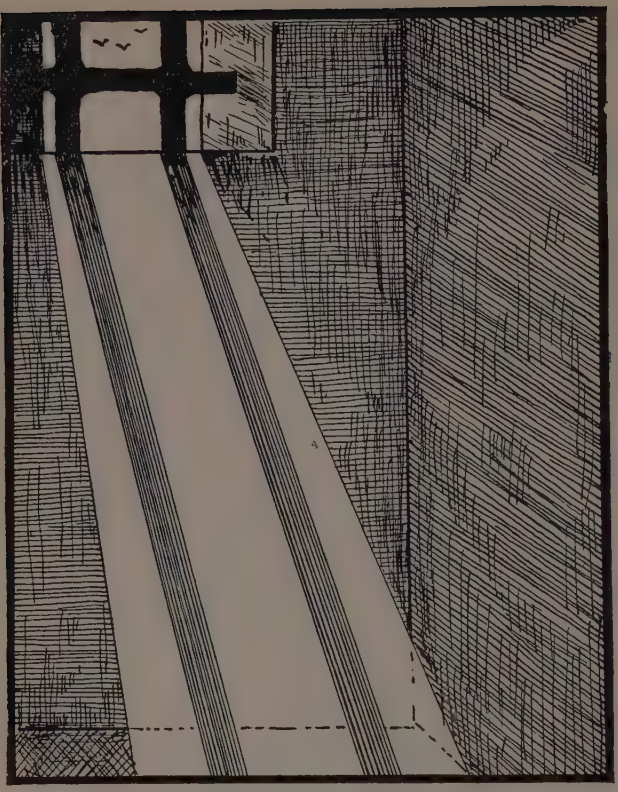
Ah, Benedetto, ich verzichte aufs Geschwafel.
Im Volke wächst die Unmoral, der Wucher triumphiert,
Kein Mensch, der die Gesetze voll Achtung respektiert,
Indessen sind die Richter auf unsrer Seite, wie es sich gehört,
Wen ich bezahl, von dem verlang ich, daß er zu mir schwört.
Juden und Deutsche sind die Narren!
Venedig den Venetiern! Das Pack zum Schinderkarren!
Im Rathaus wird seit Wochen die neue Verfassung beraten,
Es fehlt der starke Mann!
Doch hört; auf der Piazza trifft mich der Juwelier:
„Seht, welche Rarität ich bringe hier,
Den Degen des heiligen Antonio di Spada erstand ich soeben,
Mit dem jagte er dreihundert Muselmanen aus dem Leben,
Drauf legte er sich hin und rief: ich hab genug,
Schlug schnell ein Kreuz und starb. Als man zu Grab ihn trug,
Ward heilig er vom Papst gesprochen —
Dreihundert Mann getötet, denkt, in sieben Wochen!
Den Degen erbte dann sein Sohn, der ihn versoff,
Der trank und hurte, bis sein Leib von Pest und Seuche troff,
Der Degen ist ein Kleinod, geziert mit zwölf Aventurinen,
Wenn Ihr ihn wollt? Ich überlaß ihn Euch für dreihundert Zechinen,
Es gibt nicht viele Nobili, die solches Schwert auf offner Straße fanden."
Ich zog den Beutel, nahm den Degen und hatte ihn erstanden.

Nach einer Radierung von **Hans Meid**
zu **Ernst Toller**, die Rache des verhöhnten Liebhabers.

Mit Genehmigung des Verlages von Paul Cassirer in Berlin

(Die betreffende Textstelle auf der vorigen Seite)

Ernst Toller



Umschlag zu Ernst Toller Das Schwalbenbuch gezeichnet von Eugen M. Karpf.

Gustav Kiepenheuer Verlag A. G., Potsdam.

Aus dem Text:

Über mir über mir,
Auf dem Holzrahmen des halbgeöffneten Gitterfensters,
das in meine Zelle sich neigt in erstarrter
Steife, so als ob es sich betrunken hätte
und im Torkeln gebannt ward von einem
hypnotischen Blick,
Sitzt
Ein
Schwalbenpärchen
Sitzt,
Wiegt sich! wiegt sich!
Tanzt! tanzt! tanzt!

sonst seinen eigenen weicheren, schwermütigeren Ton hat. Aus einsamer Zelle ruft eine Bruderstimme tröstende Worte Leidgefährten zu, „am Rande der verheißenen Zeiten" Gefesselte, Gepeinigte, Lebende und Sterbende der Zukunft versichernd, „das Sakrament der Erde" kündend, fernen Wäldern am Horizonte in Erinnerung zusingend, aus den „kargen Dingen" in Hof und Zelle noch Form und Gestalt, also Schönheit gewinnend, alles zu Traum wandelnd:

Die Dinge, die erst
feindlich zu dir schauen,
Als wären sie in Späherdienst gezwängte
Schergen,
Sie laden dich zu
Fahrten ein gleich
guten Fergen,
Und hegen dich wie
schwesterliche Frauen.

Es nähern sich dir all
die kargen Dinge:
Die schmale Pritsche
kommt, die blauen
Wasserkrüge,
Der Schemel flüstert, daß
er gern dich trüge,
Die Wintermücken wiegen
sich wie kleine
Schmetterlinge.

Und auch das Gitterfenster kommt, das du verloren,
Mit Augen, die sich an den schwarzen Stäben stachen,
Anstarrtest, während deine Arme hilflos brachen,

Und Köpfe der Erschoßnen wuchsen aus versperrten Toren.
Das Gitterfenster ruft: Nun, Lieber, schaue, schaue,
Wie ich aus Wolken dir ein Paradies erbaue.

Hier klingt an, was in den freien Rhythmen des „Schwalbenbuches" (1923) Gestalt gewinnt. Ein nistendes Schwalbenpaar tröstet einen Sommer lang den Gefangenen. Den Gruß vom Leben gibt er ans Leben wieder zurück. Ernst Toller Schwalbenbuch

* * *

Krieg und Revolution! Die Dramatiker gestalten beide zu einem Opfergang. Zu einem Opfergang zur Wahrung des Selbst durch Opfer des Selbst. Opfer des Selbst ist Mittel zum Zweck, damit die anderen zu einem Selbst kommen: Menschen werden. Wie aber, wenn Opfer des Selbst nicht Mittel wäre, sondern Ziel? Erlösung vom Menschen, vom schlechteren, der Sehnsuchtstraum? Das ist die Kernfrage von Julius Maria Beckers Passion in 14 Stationen „Das jüngste Gericht". Und damit ist der Kreis von Krieg und Revolution verlassen; wir sind mit ihm und Friedrich Wolf („Der Unbedingte. Ein Weg in drei Windungen und einer Überwindung" 1919) bei denen, die Diebold die „Absoluten" genannt hat. Aber ihre Entwicklung verlangt eine Darstellung in ganz anderem Zusammenhange. So schließe die Betrachtungen über Krieg und Revolution im Drama eine Würdigung des Werkes, das den bedeutendsten Versuch darstellt, das größte Zeiterlebnis in das Reich der Dichtung zu erheben. Es ist das Werk Fritz vom Unruhs. Übergang zu Fritz von Unruh

Achtes Kapitel

Mythus von neuer Welt

Fritz von Unruh

Weh, daß ich Ahnung gefühlt —
Unter des Helmes Last
Und der Waffen Verknechtung
Mußte ich's büßen
Jahre um Jahr!
Bis ich niederbrach, willenlos,
Selber ein Schwert
In der Gewaltigen Faust.

Fr. v. Unruh: Erdrausch. (An Goethe) 1922.

Seit seinem ersten Werke hat man Fritz v. Unruh mit Heinrich von Kleist zusammen genannt: jedem drängte sich der bequeme Vergleich sofort auf, ward Anlaß, Wahrheiten und Halbwahrheiten auszusprechen. Litt nicht auch dieser junge Offizier aus schlesischem Uradel, Sohn eines Generals, an seinem Berufe, der, wie Unruh nacheinander erkennen muß, im Frieden kein Beruf sein *kann*, im Kriege kein Beruf sein *darf*? Rieben sich nicht seine Gestalten wund an dem starren Gesetz, dem ehernen Pflichtbegriff, wie Kleist geblutet hatte unter dem Griff des Schöpfers dieser Welt, unter Kant? Erinnerten nicht im Einzelnen die Seelenkämpfe seiner Offiziere, seines Prinzen Louis Ferdinand an die Seelenkämpfe des Prinzen von Homburg? Aber enger knüpfen ein paar andere Fragen die Fäden zwischen den als Kindern anderer Zeiten doch Verschiedenen. Rang nicht auch dieser junge Dichter „auf den Knieen seines Herzens" Der Vergleich mit Kleist.

um nichts anderes als die Geburt des Menschen? Und: steht nicht auch dieser Dichter unter den Dichtern von heute einsam und allein, ihnen verbunden und doch fremd wie einst Heinrich von Kleist? Denn wie dieser ein Romantiker ist, von Romantikern wie Adam Müller auch zuerst erkannt, wie er aber keine Beziehung hat zu dem, was man romantische Schule nennen mag, weil er nicht Romantiker ist kraft einer Lehre, sondern nur kraft seines Blutes, so ist in gleichem Sinne auch Fritz v. Unruh als Dichter mit neuem Blick und anderem Rhythmus von Anfang an Expressionist, wenn ihn auch keine äußere Gemeinschaft an andere junge Dichter von heute oder gar ihre Lehre bindet.

Von der Rechtfertigung des Gegebenen zu der des Kommenden

Anfangs rang er um die Rechtfertigung des Gegebenen, später um die des Kommenden, in den „Offizieren" und in „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen" um menschenwürdiges Leben innerhalb alter, von den „Stürmen" und dem Gedicht „Vor der Entscheidung" an um vorbildliches Sein innerhalb neuer Formen. Aber wie eingebettet im Alten schon das Neue war, spürt man, von Keimen neuer Wertungen ganz abgesehen, im Bau, in der Szenen- und Gesprächsführung, im Rhythmus einer fremden, noch verhüllten neuen Formensprache. Auch die frühen Werke haben nicht die festen Umrißlinien eines übernommenen Zeitstiles; das feine Werkzeug der Sprache kündet bereits ein zeitliches Fernbeben an.

Offiziere

Sonst fühlt sich der harmlose Leser oder Hörer in dem Erstlingsdrama „Offiziere" (1912) zunächst an Bekanntes erinnert. Er denkt bei den breiten Kasinoszenen des Eingangsaktes an Hartleben. Irrtümlicherweise! Denn diese jungen Offiziere, die im eintönigen Friedenstrott für ihre ungenutzte Tatkraft in Traum, Trunk, Spiel und Flirt einen kärglichen Ersatz finden, sind zugleich wirklicher und unwirklicher: wirklicher, weil aus größerer Kenntnis, aus ererbtem Urerleben heraus geschaut und gestaltet; unwirklicher, weil durch eine hastige knappe Sprechweise, die scharf betont und herausarbeitet, und ein huschendes Hin und Her der gemeinen Natürlichkeit entrückt. Und bald entrückt auch außergewöhnliches Geschehen und Gestalten. Aus tatenlosem Friedensleben erlöst der Ruf nach Südwest: endlich hat das Leben einen Sinn. Aber bald erschöpfen auch drüben den Beruf zwei Worte: Warten in Gehorsam und Pflicht. Der in einem Patrouillengefecht eigenmächtig den Feind, den Tod und das Leben, gesucht, Ernst von Schlichting, wird von seinem Oberst und Schwiegervater zum Leiter der Signalstation bestimmt, der das Angriffszeichen auf Befehl geben darf, selbst aber nicht angreifen. „Geh deinen Weg unbeirrt... den graden Weg der Pflicht... *Wie* du ihn gehst, mein Sohn, *darin* sei Held!" Wieder kann er nicht sein, was er ist. Wieder erlebt er den Gegensatz von „Du sollst" und „Ich will". Muß er gehorchen, wo die ganze Station zu verdursten und zu verhungern droht? „Erst: Pflicht!... dann Leben!" ruft er mehr sich als Edgar, dem Empörer, zu, dem Stillen, Gemiedenen, der, den verschmachtenden Freund in den Armen, mit „Leben... dann Pflicht!" an ihm vorbei will. Aber erst als Edgar den Rock sich aufreißt, die Brust sich aufschneidet und den Freund mit seinem Blute tränkt, gibt Ernst zu sich selbst erwachend den Befehl zum allgemeinen Angriff. Erlöst breitet er mit expressionistischer Gebärde „beide Arme zum Himmel aus, aufjauchzend: Ach...! Dir zu gehorchen!... Titanenrausch!" Von der dichterischen Höhe gleitet ein fünfter Akt mit Anklage, Rechtfertigung, Tod und Verklärung im Hauptquartier ab. Was aus neuer glühender Schau kommt, steht in den Mittelakten, in den Szenen auf der Signalstation in den afrikanischen Bergen und in dem auf dem Schiffsdeck während der

Fritz von Unruh

Photographie von Franz Löwy in Wien

Fritz v. Unruh

Überfahrt spielenden dritten Akte. Da sinkt dem Oberst, dem Manne der preußischen Pflicht, der nachts in den unendlichen Weltenraum hineinsieht, der Kopf „wie vor der Heiligkeit eines Mysteriums erschauernd auf die Brust ... er fällt in die Knie". Da treibt es einen Offizier wie einen zum Tode Verurteilten in ruhloser Angst über das Deck, das Leib gewordene Grauen vor der Verwesung: er wird uns als Feiger Sohn in der Trilogie „Ein Geschlecht" wieder begegnen, ähnlich stumm.

Louis Ferdinand

Scheinbar rüttelt das nächste Drama „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen" (1913) weniger am Rechte alter Gebote. Auch hier ein Held, ganz anders als Hauptfigur durch den Titel schon herausgehoben als im ersten Drama, das an einer Vielheit ein tragisches Berufsschicksal aufwies; auch hier ein Mensch, zerrissen von eigenem Wollen und fremdem Müssen. Aber die Stimme, die der Prinz als reinste verehrt, die Königin Luise, mahnt in entscheidender Stunde: „Herrlich: Einen Mann zu sehen unter seiner Pflicht. Von ihm geht Kraft aus!" „Eisen um brennende Schläfen! Will uns der Himmel denn so hart!" entgegnet Louis Ferdinand. Drauf die Königin: „Ich hätte wohl Mitgefühl. Begriffe ich nicht in seiner Tiefe das Gebot der Pflicht!" Und der Prinz, der wohl weiß, daß es ihn auslöschen, vernichten wird, beugt sich, wie sich ihm scheinbar der Dichter auch beugt, der seinem Drama das Leitwort voranstellte: „Wie über Sterne das Gesetz, erhebt sich über Menschen die Pflicht, groß und ernst." Aber das Drama ist — das im nächsten Jahre, noch vor dem Kriege in erster Fassung entstandene Werk „Stürme", dieser allgemeine Angriff gegen das alte Gefüge beweist es — das Drama ist Unruhs Abschied, sicherlich kein ganz bewußter, an die alte Zeit. Mit den von der Königin gesprochenen Schlußworten „Sucht Preußen! Es gibt keine Preußen mehr" geht diese Zeit in Flammen auf. Der noch einmal ein Preuße war, Prinz Louis Ferdinand, der in einer Reihe unverbunden nebeneinander stehender jagender Szenen mit Künstlern geschwärmt und getrunken, mit dem Sinnenweibchen Pauline Wiesel geliebelt, mit der Seelengeliebten, der Königin Luise, sich in Innerstes versenkt und verloren, mit dem König, dem steifen Zauderer aus Pflicht, gerungen wie mit seinen hinterhältigen und unfähigen Ratgebern, der die Feigen angeblitzt, vom Volke und der Jugend umjubelt, immer überschäumend und brennend, Liebling und ein Held, aber doch nur ein Berufener, kein Auserwählter, — Prinz Louis Ferdinand weist die ihm von unzufriedenen, gleich ihm zum Kriege drängenden Generalen angebotene Krone zurück und kann nichts suchen und finden als den Reitertod gegen den Einen, den er einsam, in dunkler Nacht verirrt, durch ein Fenster geschaut, den Einen, der brechen kann, was unantastbarer Bau von Jahrhunderten ist, weil er die Kraft hat; er fällt im Kampfe gegen den fremden gehaßten Plebejer, gegen Napoleon, der doch das ist, was der Prinz hatte sein wollen.

Eindruck des Krieges

Wäre Fritz v. Unruh 1914 nicht längst über seinen Ernst v. Schlichting hinausgewachsen, er hätte den Krieg im August als Erfüllung seines Lebens in Liedern jubelnd begrüßen müssen. Aber nur wenige Kriegsgedichte werden bekannt: so ein als Dichtung enttäuschendes Ulanenlied, das im Trott alter Gedanken und alter Rhythmen schleppt, nicht schwingt. Doch schon im September in den Kämpfen vor Reims wird aus religiöser Schau die neue Stimme wach. In Orainville entringt sich ihm am 19. September, 4 Uhr morgens, wie ein stöhnender Sehnsuchtsschrei das Gedicht „Das Lamm". Es ist „Gerhart Hauptmann, dem Dichter der Liebe unter den Menschen", zugeeignet.

Ein Fußartillerist kam die Straße entlang,
Er lacht und raucht und lacht.
Auf der Schulter trug er ein stöhnend Lamm,
Zum Schlachten wird's gebracht.

In der Kirchhofseck' liegen zwei Musketier',
Verkrampft, zerlumpt, blutrot.
Ein Kastanienzweig deckt die Gesichter zu —
Wachsweiß und steif und tot.

Lamm Gottes, ich sah deinen wehen Blick,
Bring' Frieden uns und Ruh',
Führ' uns bald in die Himmel der Liebe zurück
Und deck' die Toten zu.

Wo Verwesung über die Felder weht,
Da halte dein Opfermahl.
Bis wieder Mensch mit dem Menschen geht
Durch deinen Sternensaal.

Vor der Entscheidung

Und bereits im Oktober 1914, in Moyencourt, entsteht das große erst 1919 veröffentlichte Bekenntnis seiner Wandlung, das Gedicht „Vor der Entscheidung". Es ist Unruhs erstes mythisches Spiel, das erste aus einem erschütternden Gesichte geborene reine Traumwerk, kaum spielbar auf einer wirklichen Bühne, wieder erlebbar nur dem nachschaffenden Traumauge, das die Art dieser wirklich-unwirklichen Bilder und ihren Wechsel, das eine Bemerkung wie „Haus und Dorf sind vergangen, er steht an einem Hügel" als etwas empfindet, das unter seinem Traumgesetz n u r so oder a u c h so geschehen kann oder muß. Es ist leicht an diesem Gedichte zu mäkeln, ungelenke Stellen, schwache Verse und Reime herauszugreifen; aber die Flecken schwinden in der Erinnerung, in ihr gewinnen auch fast holzschnitthaft steife Linien, im Bilderbogenstil grell farbig getönte Flächen zeugendes Leben, beginnt diese zwischen Gesängen, Selbstgesprächen und Zwiegesprächen wechselnde, bestimmte Urgedanken abwandelnde symphonische Dichtung ergreifend dunkel zu rauschen. Und in das Wesen Unruhscher Dichtung, namentlich der späteren, führt keine mehr ein als dieses fast unbekannte Gedicht. Es ist Vorerlebnis, Grunderlebnis, Vorspiel zur Trilogie „Ein Geschlecht".

Der Dichter stößt sich, den Ulanen, in die Hölle des Krieges. Dem um einen Sinn in diesen Greueln ringenden, fragenden neuen Menschen heftet sich immer der Freiwillige an die Sohlen, der festgefügte, an Pflicht und Ehre sich aufrichtende und begeisternde alte Mensch, der Soldat, der um den Schlachtentod wie um den Sinn seines Lebens freit. Zwischen Nacht und Dämmrung beginnt der Passionsweg des Ulanen. Der Traumzug führt in das Städtchen, wo das Standgericht alle Männer an die Wand stellt, während Frauen gebären:

Will's Pflicht, zu sehn —
Und dennoch mitzufechten?
Ist's Pflicht, zu gehn
Aus diesen Würgenächten?

Wo ist die Tat,
Wer kann den Weg mir zeigen?
Wer weiß sich Rat,
Wenn Gottes Lippen schweigen?

Und der Ulan steht im „wuchtzerstampften Kampfgelände", kriecht während des Artilleriefeuers in die Lehmhöhle eines Schützengrabens, steht vor dem Massengrab, in dem erst vierzig modern — „bequem" wird's bald die doppelte Zahl

bergen — steht vor der 42er Mörserbatterie, um dem General den Tod seines Sohnes im Graben zu melden. Da wird nachts auf freiem Felde dem ratlos Fragenden erste Antwort durch die Stimme seines Meisters, die Shakespeares. Schmach über die ganze verwirrte Welt, die das Bild der Menschheit, das Künstlerhände heilig pflegen müßten, roh entweiht.

Was heute Sieg in lauten Hymnen preist,
Ist nicht der Seele wahres Heiligtum.
Oh, tritt den ernsten Krieg des Friedens an:
Gerechtigkeit im Schwert, im Herzen Güte.
Umspanne du der weiten Sterne Bahn,
Die sich ein Cäsar zu verstehen mühte.
Laß Himmel unter Eisenschwingen rauschen, —
Doch ach, den Kolibri vergiß mir nicht.
Wenn Kontinente ihre Kräfte tauschen,
Denk an das „Lachen", das die Sorgen bricht.
O, denk der holden, leicht beschwingten Freuden,
Die selbst im Grashalm ihre Blüten schaukeln,
Laß um die Menschheit, die soviel zu leiden,
Ach, laß um sie auch wieder Scherze gaukeln!

Verstummt ist die Stimme, hingesunken der Ulan, undurchsichtiger Nebel fällt nieder. Der alte und der neue Mensch irren im Dunkel. Ein Wegarm soll helfen. Da beleuchtet ein Zündholz das namenlos schmerzgebeugte Gesicht des Heilands am Kruzifix. Hingeschmettert ringt der Ulan wieder um Antwort. Wie soll er drauf hoffen? Hatte sie doch Gott selbst nicht für seinen Sohn am Kreuze! „Als er am Kreuze Gott begehrte, war Gottes Antwort: Nacht." Und sie wird ihm doch: über Tote und Gräber, über Greuel und Jammer wird Liebe tragen. Liebe, die immer da war, immer ist, wie er alsbald erlebt. Denn nur scheinbar sind die Bilder in einer zerschossenen Gasse einer Kleinstadt, die Trümmer einer zerschossenen Kirche, durch die der Wind heult, ein Hohn auf sein Evangelium: was er dort aus den Reden und Gesängen von Müttern aller Art hört und erlebt, ist das ewige Wunderwerk der Liebe. Durch sie erlöst, schaut er eine neue verwandelte Welt:

Mutterland soll aus dem Krieg sich heben,
Frühlingsjung und stark vor Werdeglück.

— eine neue verwandelte Zeit:

Tausend Jahre sind wie gestern!
Ja, es kommt, es kommt die Zeit,
Wo wir Brüder, wo wir Schwestern
Seelenreif und staubbefreit.

Nun ist der Ulan reif, um im Bunde mit der „verhüllten Gestalt", deren Thron der Jahrtausende Qualen tragen, den Schatten zu begegnen, dem Schatten besonders, der er selbst war, dem Inbegriff des besten Hüters der alten Zeit, dem Schatten Heinrichs von Kleist. Auf felsödem Serpentinenpfad wird der Geist Kleists beschworen, der als Wächter von Preußens Ruhm dem Sänger neuen Lebens vergebens den Eintritt wehrt. Der Ulan steht vor den Gräbern der preußischen Könige; es treibt ihn von ihnen weg. Wieder warnt der Haßsänger Kleist den Sänger der Liebe:

Liebe zu dem Preußenland,
Liebe, Liebe trieb auch mich!
Liebe zu dem Gotte Kant
Beuge endlich Dich, auch Dich!
Brudertaumel? Bruderschaft?
In der nahen Völkernacht
Bist du Bettler ohne Macht!
Wahr' der Ahnen Schwerterkraft!

Aber der Ulan wehrt ab:

Saugst du mein Eigenblut,
Ruhloses Herz?
Glaube, mein Schöpfermut
Gleicht deinem Erz!

Mir laß den Hammer
Schaffender Freuden —
König der Jammer,
Liebling der Leiden.

Dein Flammeneisen
Behüte wohl,
Man soll es preisen
An jedem Pol.

Will dich verehren,
Preußengenie!
Tempel dir kehren
Werde ich nie.

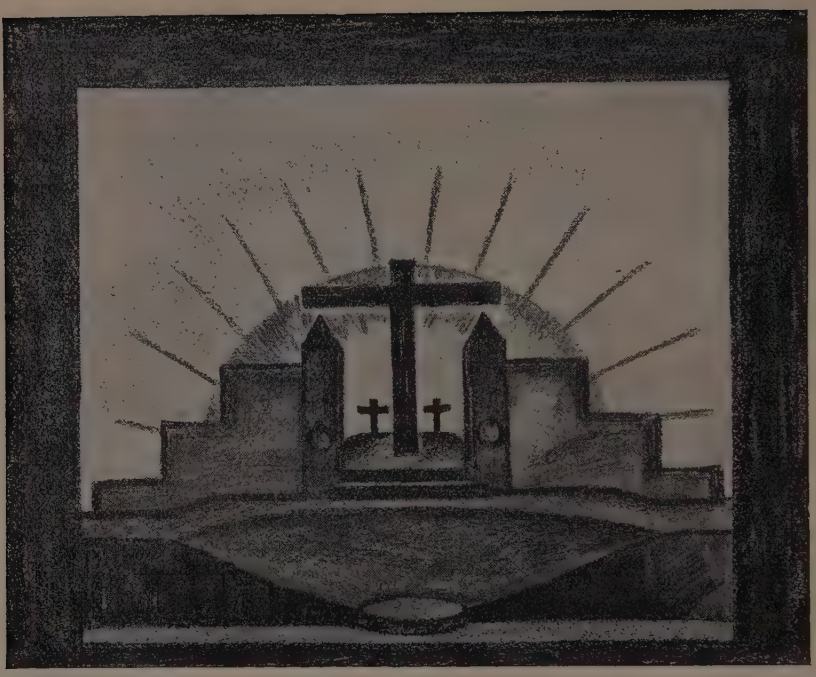
Jedoch ehe er die Schatten verläßt, muß er noch einmal sich tief beugen: sein Auge blickt noch nicht rein. Von der „verhüllten Gestalt" muß er hören:

Eh' du nicht mit heil'ger Kraft
In dein Innerstes gedrungen,
Dich zerbrochen, dich bezwungen
Und dich um und um geschafft —
Wird nicht deiner Seele Klang
Rein im Weltall schwingen
Und als frommer Lobgesang
Jedes Werk durchdringen —,
Wirst du nicht berufen sein,
Liebe zu vergeben,
Wälzest nicht den Gräberstein
Von ersticktem Leben.

Verwandelt, geläutert, steigt der Ulan aus Schattenland wieder der Erde und Sonne zu. Mit einem Hymnus auf sie, die Sonne, die „weit über alle Träume hinaus das Firmament füllt", auf den Geist, der freiere Erden baut, auf die Liebe und den neuen Weltenfrühling, der über gestürzten Lügengöttern mit neuer Sonne leuchtet, schließt das Gedicht.

Opfergang

Aber wie um ganz sicher zu gehen, sich nicht verwirren zu lassen vom Rausch der Vision, prüft das nächste Werk, der erzählende „Opfergang", tatsachennäher noch einmal, was in der Glut des Krieges zerschmolz und bestand. Vier Teile „Anmarsch", „Schützengraben", „Sturm", „Opfergang", in viele kleine Szenen aufgeteilt, führen ein Volksheer, das vom einfachen Soldaten bis zum Chef des Generalstabes lebendig wird, in die Hölle von Verdun. Im Frühjahr 1916 geschrieben, im Sommer 1916 gedruckt, durfte das Buch doch erst nach 1918 erscheinen. Wie der Preußendichter der „Offiziere" und des „Louis Ferdinand" zum Friedensfreund, zum Künder des grausigen dramatischen Gesichts „Ein Geschlecht" werden konnte, läßt dieses Prosawerk vielleicht noch mehr als das Gedicht „Vor der Entscheidung" erkennen. In einer Sprache, die hämmert, eigenwillig zusammenpreßt, Artikel zum Beispiel als entbehrlich spart, in Hunderte von neuen Wortzusammensetzungen ganze Sätze und Vorstellungsreihen packt, in einer Darstellungsweise, die Natürlichstes mit Geheimnisvollstem mischt — wie geheimnisvoll schon der Titel „Opfergang"! —, werden Menschen aller Art in der Hölle des Krieges und der Hölle ihres Gewissens gezeichnet. Es kann reizen, diese sehnsuchtsvollen, halbirren Gestalten, denen der Boden unter den Füßen entglitten ist, mit den festen, lebenssicheren Gestalten der Kriegsnovellen Liliencrons, etwa den Sergeant Hillbrand und Vizefeldwebel Clemens Unruhs mit dem Sergeanten Cizcan Liliencrons zu vergleichen. Liliencrons Menschen sind brave Soldaten, meist Berufssoldaten, nicht mehr; hier aber kämpfen Deutsche, Glieder eines Volksheeres,



Walter von Wecus, Bühnenbild zu Unruh, Ein Geschlecht.

den Geistes- und Seelenkampf eines ganzen Volkes, verlieren sich, tappen überreizt im Chaos, finden sich. Dort beschreibt einer aus der Erinnerung einen frisch-fröhlichen, siegreichen Krieg, in dem Soldaten sich bewähren; hier brennt eine Welt, die die Menschheit verzehrt. Hier wird um Geistiges gerungen, um das Gefüge alter und neuer Welt.

„Pflicht!" antwortete Clemens erregt, „wahrlich der Name ist groß und schlägt jede eigene Regung um. Aber was hinter ihr steht, das wurde klein! Daß pünktlich die Züge fahren, daß wir schnauzen, wie ein General und unsere Seele abtöten, — das nennt sich heute die Pflicht! Der Krebs am Herzen des Volkes ist sie! Sie trägt eine Pickelhaube, nicht unsere Liebe. Ja, umfaßte Pflicht noch wie einst Himmel und Wahrheit ..." Der Hauptmann hob die Laterne vom Stroh und sagte fast befehlend: „Gehen wir, gehen wir." Aber Clemens trat vor die Tür und seine Stimme füllte sich mit geheimer Macht: „Verträgt unser Herz nur Hergebrachtes, daß wir ängstlich werden, sobald wir den Atem der Schöpfung fühlen? Hauptmann, sind wir unwert, nach Klarheit zu ringen, ehe wir in das Jenseits gehen? Sollen wir Sklaven bleiben immer und ewig? Schreitet Seele nicht vorwärts durch die Jahrhunderte? Sollen uns Skelette beherrschen? Entwurzeln wir nicht Bäume, in denen die Maden nisten, und dürften nicht Grenzen abschütteln, die uns beengen? Glaubt Ihr, die Jugend da vorne stürbe umsonst? Ihr heller Geist blute für Ländererwerb? Ahnt Ihr nicht endlich, daß wir in heilige Gemeinschaft sterben? In des Geistes, in eines Volkes ernste Verbrüderung? Was kümmern uns Festungen oder Länder! Und wurde Welt faul, vergiftet, daß Eiter an ihrer Seele frißt, so sei sie verbrannt! Ich will der erste sein, der in dieses Nest der Auszehrung Fackeln wirft! Leib werde wieder der Seele Tempel!"

Ernst Stern, Bühnenbild zu Unruh, Ein Geschlecht.
Aufführung im Deutschen Theater in Berlin.

Mag man zunächst bei mancher Szene stutzen wie der, wo der Tambourgefreite und der Freiwillige Kruzifix und Eisernes Kreuz vergraben, die sie beide lieben — der Schrei nach Seele, nach einer heiligen Gemeinschaft, ein Gewissensschrei wie der des Freiwilligen, von dessen Dolchklinge das Blut nicht abgeht: „Mutter, kann ich Dir wieder unter die Augen treten?" — dies Ringen um den geistigen Sinn des Krieges greift ans Innerste: „Gerichtstag naht! Ach, Erdenvölker, geht es nicht um das Licht Eures Geistes, — dann wurde alles Pulver umsonst verschossen!" Es ist der Grundgedanke des Buches, der religiöse Gedanke des Opferganges, den der Schluß, symbolisch geweitet, noch einmal hervorhebt:

„Atmosphäre begann hinter Windstößen zu leuchten. Aus erregterem Traum löste sich Krieg von der Erde ab, daß sie sich aufhob, atembefreit, und das Lachen der Kinder über alle Vernichtung stieg. Waren es Augen, waren es Tränen! Glanz überall! Ihm entgegen jauchzte der Erdball wie eine Lerche am Morgen und zerfloß und verlor sich in der Wonne des Lichts. Clemens streckte ihm seine Arme nach. Aber an seinen Beinen zerrten noch tausend Greuel schrecktoller Tiefen. Da griff er entschlossen in die Umklammerung und zerriß seinen Traum. Aug in Aug mit der Sonne erwachte er auf der Brustwehr. „Tag", jubelte er auf. „Geduld, wir kommen! Heimat! Wir brechen nicht Gräben allein! Wir blasen neuen Odem! Baut feste Giebel, wenn Ihr bei Luft bleiben wollt!" — Kox, der Pionier, trat an den Lehrer heran: „Endlich ist mir eine Dynamitladung bewilligt, daß sich vorsehen soll alles, was nicht aus Granit geschaffen!" Clemens sah ihn über sein Gewehrschloß an: „Wir wollen Feuer in die Erde schleudern"!

Auf seiner entschlossenen Stirn glänzte voller Morgen, als er die Kompagnie aus dem Graben riß, vor — — über drei Meter."

„Vor der Entscheidung" und „Opfergang" sind Prüfungen der Gegenwart an dem neuen Gesicht; „Ein Geschlecht" ist der Versuch ihrer Gestaltung zu einem Ein Geschlecht

zeitlosen mythischen Spiele. Das Weltleid des Krieges, der alle Grundlagen früherer fester Lebensformen erschütterte, längst gebändigte Urtriebe wieder entfesselte, die Menschheit in frierender Nacktheit körperlich und seelisch enthüllte, wird in einen zeitlosen Mythus von einem Geschlecht gekleidet, das an einer Mutter und ihren Kindern, vier Söhnen und einer Tochter, die Grundmöglichkeiten seelischen Verhaltens zu zeigen sucht. Kein Gedankenspieler entzündet sich an einem einprägsamen Bilde, kein Begriffsdichter sucht für sein unklares Gedankengewoge nach schemenhaften Trägern, sondern ein Dichter macht mit großen Bildern vom glühenden Abendrot eines alten und dem ersten Frührot eines neuen Welttages, mit Bildern, die brausende Rhythmen umbranden, Auge und Herz brennen. Die Mutter, der Unruhs Dichtung von Werk zu Werk mehr nahte, die in dem Gedicht „Vor der Entscheidung" schon verschmolz mit der Erde, der ewigen Gebärerin, „der liebenden Allmutter", steht als vieldeutiges Sinnbild im Mittelpunkte: als die Geberin allen Schicksals, als ewige Verwandlerin dem Leben wie dem Tode verwandt, als die Trägerin ewigen Leides und ewigen Lebens, als dunkler Schoß und heller Kopf, Leib und Seele, Nacht und Tag, mater dolorosa und mater gloriosa. Alles Leid hat der Krieg auf sie gehäuft. Der Eingang zeigt sie mit ihrer Tochter in heller warmer Nacht auf der Schädelstätte ihrer Kinder, einem alten Bergkirchhofe, Kerzen haltend vor einem frischen Grab, das der jüngste Sohn ihrem „schlachtgefallnen Liebling" schaufelt. Soldaten binden unterdessen die beiden anderen Söhne an den Seiten des Kirchhoftores fest; zwei Todgeweihte: den einen, den Überwilden, der in entfesselter Leidenschaft geschändet; den andern, der durch Gehorsamsverweigerung sich der Feigheit Ekel aufgeladen. Das Geschlecht zu entsühnen, soll der jüngste Sohn den Richterspruch vollziehn. Er kann es nicht: Soldatenführer schleppen ihn hinweg, um ihn in der Schlacht zum würdigen Glied des großen Volkes zu hämmern. Bis zum grauenden Morgen ist die Mutter mit der Tochter, dem „Ältesten Sohne" und dem „Feigen Sohne" allein. Maßlos schweift die zuchtlose Leidenschaft des einst edeln ältesten Sohnes in den letzten Lebensstunden aus: er begehrt die Schwester, sie, die ihn losbindet, begehrt ihn. Beide wollen der Mutter ans Leben. Die düsteren Mären von Blutschande und Muttermord, die am Anfang aller Zeiten ängstigend stehen, drohen wieder Wirklichkeit zu werden. Was für eine Welt, die Mord befiehlt und Zügellosigkeit nicht mag, in der Mütter, — „Heldenmütter!" — was sie geboren, dem Götzen Vaterland ans Herz legen! Auf gegen die, die Kinder zur Qual in die Welt setzt! Tiefer beugt die Leidgeprüfte ihr Haupt: weiß sie doch um das Recht der Anklagen; weiß sie doch, daß in ihren Kindern Gestalt wurde, was als Regung in ihr schlummerte oder offen ausbrach, Lust und Angst:

In mir fließt jeder Brunnen Eurer Sinne,
auch mich trieb Lust in Arme eines Mannes,
auch mir versagten Kniee oft vor Angst.
Nun schäumt es auf in euren lieben Leibern
und reißt die Schönheit Eurer Unschuld,
die Sorge meiner Nächte so entzwei,
daß ich mich selbst vor Schauder nicht erkannte.

Aber kein Wort der Mutter, die sich zum Schutze vor ihre Kinder stellt, rührt den Ältesten, der, Schänder der Schwester und Muttermörder in Gedanken, nun die Toten in Wirklichkeit schändet, ihre Kreuze aus der Erde reißt. Da gräbt sich die Mutter mit den Händen tiefer hinein in den geschändeten Schoß

Willy Jaeckel, Original-Lithographie zu **Fritz von Unruh**, „Ein Geschlecht"
Aus „Das junge Deutschland"

Zweiter Privatdruck für die Mitglieder der Gesellschaft. 1920.

der mütterlichen Erde, ihren Schoß; der gebeugte Nacken hebt sich, neue Kraft gab ihr die Erde, Herz und Mund quellen über von Worten neuer Schau. Mag der feige Sohn, gesammelte sprachlose Angst der Welt vor dem Kriegsentsetzen, zweimal seinen furchtbaren Schrei ausstoßen; mag der Älteste, um nicht gerichtet zu werden, sich von der Kirchhofsmauer herabstürzen; mag die Tochter, um nicht den Koloß, der ihn verschlang, zu füttern, der „Gebärung Werkzeug" einstoßen — sie, die Mutter, weiß um eine neue andere Welt, für die sie symbolisch dem Soldatenführer den alten Herrscherstab entreißt. Über allen Häuptern ihn schwingend, über alles Volk gewachsen, schaut sie die neue, ihre, der heiligen Mutter Welt:

O weites Land. O selge Flächenlust!
Dich möcht ich streicheln wie ein Wiegenbett,
darunter heilges Leben schläft!
Es naht der Tag, voll Lachen steigt er auf,
da wir von der Erinnrung harter Last,
die uns in unsres Ursprungs Dämmer zwingt,
befreit sind, und wie Adler hoch im Flug
der Qualgebirge Gipfel selig streifen!
. . . . . .
O Mutterleib, o Leib, so wild verflucht
und aller Greuel tiefster Anlaß erst,
Du sollst das Herz im Bau des Weltalls werden
und ein Geschlecht aus Deiner Wonne bilden,
das herrlicher als Ihr den Stab gebraucht! —
Ihm werf ich ihn erschaudernd so entgegen!

Und stößt sie auch, die „des Staates Wuchtgefüge" mit solcher Weissagung stört, der Soldatenführer auf den Kirchhof zu Tode, ihr Geist wirkt in dem Jüngsten Sohne. Von junger Mannschaft geschultert, stürmt er auf die „Kasernen der Gewalt" hinab, der Feige Sohn wird ins Tal gehetzt; das rote Tuch der Schrecken, von dem einen Soldatenführer im Stich gelassen, wird die Sonne des neuen Tages bleichen.

Erstaunlich bleibt, wie der Dichter der „Offiziere" und des „Louis Ferdinand", dessen kurze gehackte Redeweise und jagende Szenenkunst man schon als klug verhüllten Mangel geglaubt hatte deuten zu müssen, nun auf einmal mit ganz weitem, tiefem Atem in langrollenden Rhythmen ganze Reihen von Vorstellungen und Gesichten zusammenballt, gleich im Eingang mit einer Kunst einsetzt, wie sie etwa meisterlich der Erzähler Kleist mit seinen ersten Sätzen übt:

Unseliges Weib, gesegnet und verflucht,
indessen Du mit Deinem jüngsten Sohn
den schlachtgefallnen Liebling fromm beerdigst
und Flammenglanz von Tapferkeit beschwörst,
steigt aus dem Tal, gefesselt und bespuckt
ein Zwillingspaar auch Dir entboren auf,
das besser Du im ersten Bad ersäuft!

Gewiß: es fehlen Gipfel und Höhepunkte; die Szenen sind nicht abgestuft, dienen mehr sich als dem Ganzen, haben nicht einen Baumeister zum Schöpfer, sondern einen Musiker, der in einer Phantasie sich befreit; in diesem einaktigen Drama rollt Woge über Woge heran, in ewiger Wiederkehr eine wilde Brandung. Aber wie hoch überragt dies Werk doch alles, was Ähnliches zu gestalten unternahm!

Fritz von Unruh

Platz

Auf die „Tragödie“ folgt als zweiter Teil der Trilogie ein „Spiel“, auf den Mythus die Gespensterschlacht Dietrichs, des jüngsten Sohnes, mit den Schatten der alten und neuen Welt, die um den von Staatsgebäuden umgebenen „Platz“ geistern — so heißt das zwischen 1917 und 1920 entstandene, 1920 erschienene, Gerhart Hauptmann in Ehrfurcht gewidmete Drama. Symbol des Platzes ist der Platzgötze, der Götze des Krieges und jeder Gewalt. Die ihm huldigen, heißen der „Oberherr“, der „Greis, Senior des Senates“, nichts als kühle, reine Staats- und Machtvernunft, und Graf Gutundblut, der Kommandant des Platzes, Vertreter des adligen Kriegertums; seltsam steht unter ihnen, fremd und doch umworben und befragt, „Christlieb Schleich, ein Zeitgenosse“, Inbegriff aller Schliche, alles Wechselnden, Fließenden, aus der Zeit Kommenden, das handelt und mit sich handeln läßt, Inbegriff aber auch alles Schlüpfrigen, Schleimigen, das im Dunkel schleicht. Schon die unbestimmten Namen deuten wie in der Tragödie auf ein Geschehen, das „an kein Zeitkostüm gebunden“ ist. In das Hochzeitsfest, das die Töchter des Oberherrn, Irene, ganz Schönheit, Geist und Seele, mit Graf Gutundblut, und Hyazinthe, ganz Schönheit, Lust und Leib mit Christlieb Schleich verbinden soll, läuten die Sturmglocken: um sein Geschlecht zu entsühnen, Gericht zu halten über die Mörder seiner Mutter, stürmt Dietrich mit junger Mannschaft den Platz, den Zuchthaushof der Seele. Seiner Schönheit und Jugend fallen die Töchter zu, nicht die Alten, die seinem neuen „Ich will“ ihr bewährtes „Du sollst“ gegenüberstellen, den Träumer in die Narrenjacke pressen. Während Graf Gutundblut irre geworden als lächerlicher oder gefährlicher Narr durch den Palast spukt, wittert Schleich, der Zeitgenosse, woher der Wind weht, und wandelt sich sofort zum Friedensschwätzer, der Dietrichs mütterlichen Seelentraum von der neuen Welt umsetzt in den Schlagwortschwall des Caféhausliteraten, der mit Hochrufen auf Frieden, Ethos, Tolstoi und Dostojewski Harmlose ködert, im übrigen aber — Lustsklave wie vorher — dafür sorgt, daß seine Matratze nie leer sei, und wenn er sie mit Bianka, der ältlichen Haushofdame, dem traurigen Lüsternheitsgemächte aus Überanstand teile. In diese verseuchte Welt, die ein Wort wie Recht und Gerechtigkeit im falschen Munde führt und mit dem Kreuze ein heuchlerisches Spiel treibt, tritt Dietrich, von Irene durchglüht, mit neuer Vision: den alten Sinnbildern des Schwertes und Kreuzes hält er die lebendige Feuerlilie entgegen, Blume des Friedens und roter Liebe; über ihr kniend wird er Künder seines neuen Gemeinschaftsglaubens, der zunächst nicht der Menge, sondern ihrer Keimzelle, der kleinsten, aber festesten Menschengemeinschaft gilt:

Ein Mann, ein Weib, ein Kind, darüber hell
als ihrer Seelen Melodie ein Kreis? —
Ein neuer Adam, herrlich, dem die Eva
zart eingefügt als Fleisches Überwindung
den Einklang seines Geistes wiedergab?
Das Buch der Zwei rollt in sich selbst zurück.
Das Paradies erobert und der Mensch
der Schöpfung Gott! Die Schöpfung seine Liebe!
Könnt ich dich fassen! Doch kein eilig Wort
Darf dich entweihen, eh dem inneren Auge
der innere Leib gewachsen; und die Sprache,
des rostigen Gebrauchs entwöhnt, vor dir
in heil'gem Stammeln neue Diener findet.

Fritz von Unruh

Dem träumend Dahingesunkenen naht der Oberherr: dem Schöpferischen, der das H, den Odem hat, der Unschöpferische, das Alte, das mit dem Neuen ringt. Ich setze die Szene her, um an einem Beispiel Unruhs Kunst zu zeigen.

Oberherr

Man müßt ein Traumbuch führen, angelegt
vom ersten Menschen, spräche mit den Ahnen
wie in der Fibel und entdeckte sich.
Gibt's einen Zustand, der in Traum und Wachen
sich fortsetzt? Dir die Zunge schneiden! Ja!

Er will Dietrich würgen, wirft sich platt über Dietrich.

Dann sage, ich fraß Seelen! Sag es doch!
Sitzt dir die Herzenleserin im Schnabel,
die holde Nachtigall, das H, der Odem!
Bleib bei mir als mein guter Narr wie früher,
und wenn, wie jetzt, mich Träume schrecken, flöte!
Du flüstre mir der Seelchen Notdurft zu.
Willst du das, Narr? So wird noch alles gut.
Ich sprenge den Senat in die vier Winde,
häng Schleich, verbann den Greis. Ergreif die Macht
und bin mit dir, wie ehdem Oberherr ...

Dietrich

im Schlaf.

Wo hast du meinen Menschen?

Oberherr

Menschen?

Dietrich

Ja!

Oberherr

Hier überall läuft er herum in Frische!

Dietrich

Ich übergab ihn dir durch mein Gesetz,
in einem Erdenkloß gebändigt Chaos!

Oberherr

Ich hütete es wohl! Doch siehe, Herr,
die Menschheit schüttelt es von ihrem Nacken!

Dietrich

Und der lebend'ge Odem?

Oberherr

Welcher Odem?

Dietrich

Den ich ihm einblies!

Oberherr

Einblies?

Dietrich

Fort! Verruchter!
Ist nie an dich des Geistes Ruf ergangen?

Oberherr

Wer rief? Herr, wann wär' dies geschehen, wann?
In deinen heil'gen Büchern las ich, Herr —,
was da geschrieben stand, erfüllte ich.
Da blättre —

wirft ein Buch hin.

überall steht dein Gesetz,
das ich als Oberherr gehütet habe.
„Du sollst", die erzne Initiale, Gott,
hab ich mit Ehrfurcht in mein Herz gemeißelt.
Von and'rem las ich nichts.

Dietrich

Du tatest es!

Oberherr

Ins Blaue, wo die Wesen Flügel tragen,
wagt ich mein erdig Auge nie zu heben.
Vor jenen Sphären, da in deinen Büchern
nur Offenbarung spricht, senkt ich den Blick —
und schirmt nur fester dein Gesetz auf Erden,
damit das Bessere ungefährdet einst
sich aus den Gräbern in das Bess're rette.

Dietrich

Du Heuchler? Hast du mich nicht fortgelacht?

Oberherr

Ich, Herr?

Dietrich

Des Geistes Wehen!

Oberherr

Geistes Wehen?
Ein Hauch — O Herr, meinst du dies H?

Er haucht.

Als ich das erste nackte Weib besuchte,
hört ich so zwischen Fall und Kitzelrausch
ein H—, Flaumfedern bläst's nicht fort, dies H!
Herr, meinst du dies? Es war nicht Nein, nicht Ja —;
eng auf der Grenze zwischen Traum und Sein.
War dies dein Geisteswehen, war es schwach;
dann Herr, vergib, daß ich dies H geschluckt
und deiner Erde eingebürgert Recht
dem Lüftchen nicht geopfert habe...

Dietrich

Wehe!

Oberherr

War ich berufen? Herr, es gab Propheten!
Ich aber war Gesetzes Oberherr!
Nicht mehr, nicht weniger!

Dietrich

Dein Antlitz schrumpfe!
Zum Trieb leb auf; denn du bist schuldig! Schuldig!
Du hast dies H gelöscht! Statt mein Gesetz —
als es erfüllt, was zu erfüllen war —
in den lebend'gen Odem aufzulösen,
hast du's erstarrt! Die Zeiten sind bei mir!
Ich werde eine Sintflut kommen lassen,
Auflösen diesen Kloß ins Chaos wieder,
auflösen das Getier. Nur wer den Kelch,
den Feuerkelch hier trinkt, das sei mein Zeichen...

Er sinkt zurück.

Oberherr

Von Sinnen? Schuldig? Sprach ein Gott? Er schnarcht?
Wie, dieser Hauch, dies H soll Schicksal werden?
Ich spiegle mich? Ein Affe? Seh ich anders?
Soll ich ihm diesmal folgen? Diesem H?
Dem H? Und was Jahrtausende erbaut
zur Seite rücken? H? Ein Luftgebilde!
Es könnt ein Luftgebilde sein. Darf ich dem folgen?
Gesetz ist ja noch Form! Dies H wär Chaos! —

Er springt hinauf, packt Irene; Diener, Köche decken auf.

Schau doch dies Weibchen an! Was willst du noch?
Pflegt ich sie dir nicht? Aphrodite! Prickelnd!
Ich fischte Indiens Meere für sie ab!
Ersann ihr Künste, Dichter, Krieg und Kurzweil,
das schweiß'ge Einerlei, den langen Tag,
damit sie abends im Theater strahlte!
Ein Harfenton in aufgeweckten Seelen
wie Silberlicht nach grellem Tag so mild!
Ist sie kein Mensch? Kein H? Bist nicht zufrieden?
Dies haarige Affenbild entwickelt, schau doch
zum Seidenäffchen! Orchidee! Göttin!
Sag Fee! Sag Märchen! Herzchen! Aber hübsch!
Und eh ich was auf H und Träume gebe,
Dem Narren gar mein Scepter überlasse —,
eh würf ich dich auf diesen Teppich hin
und zeugte selbst mir Kinder aus mir selber!

Irene reißt sich los, Oberherr folgt ihr hin zur Galerie.

Ja, Küchenchef! Die Ordnung steht noch Kopf...
Kommt der Senat? Was schrie da? War es Schleich?

Diener ab, Hyazinthe kommt.

Schleich kräht mit falschem Ton

Zu Hyazinthe.

Wo kommst du her?
Voll Spinnefäden? Kellerluft? Wo warst du?

Hyazinthe

In Folterkammern! Gib mir meinen Gott!

Oberherr

hebt den Tisch.

Ein Wort von ihm und dieser Hochzeitstisch
wird euer Sarkophag! — Ein Scherzchen! Kommt doch!
Es ist ja Hochzeitsnacht! Ihr Weibchen! Scherzchen!
Ein Gott! Eh mußt's ein Prinz sein! Jetzt ein Gott!
Ihr! Ihr! Wenn euer Vater plötzlich selber
den Klotz der Finsternis aufstehen hieße!
Dann Gnade Gott den Küsten aller Tugend;
denn das Atlantische Meer im Wintersturm
schäumt aus der Tiefe seiner Höllenschlünde
nicht solche Macht auf... Mund zu! Mund zu! Mund zu!
Setzt euch aufs Knie...

Hyazinthe

Pfui, deine Zunge!

Oberherr

Bart!
Hört ihr nichts brummen unterm Platz?
Geht mir vom Knie, weichhäut'ge Hochzeitswesen!
Soll es hervor, was im Verborgnen lebt,
da wir den Pelz des Bürgers drüber knöpften?
Pah, hat nicht jeder Mensch in sich Gewölbe,
in denen seiner Maske Kenner teufeln?
Der Engel selbst versiegelte den Schlund
für tausend Jahre! Lief die Zeit heut ab?
Soll das Gemolch hervor? Soll das hervor?
Wer atmete, wenn dieser Panzer bräche?
Wer rettete sich, wenn die Heimlichkeit,
die süße, die uns Biederkeit erst würzt,
plötzlich ihr Haupt in nacktes Licht aufreckte,
wie eine Schlange in die Fliegenfreude
des Laubfroschs, der sich Wettermacher dünkt.
Verdächtig still die Stadt!

Irene

Springbrunnen singen!

Oberherr

Vielleicht wird alles gut! Es war ein Traum!
Ein Traum! Merkwürdig nicht die Luft.
Ein Traum! Sie nickt! Ein H! Nicht jeder Mensch
ist wie ein Jupiterbewohner leicht!
Quirlt jetzt auch hochgepeitscht sonst zäher Stoff, —
Gesetz der Trägheit läßt mich wieder hoffen!
Ich will euch eine Hochzeitsrede halten!

Steht auf.

Die Erde dreht sich, wird sich immer drehen.
Ob wir sie nun von rechts, von links betrachten!
Und keines Menschen Hirn, wie fern es denkt,
wird dieses Spiel je anders sehn, als wir!

So trank Amenophis in blauen Nächten
schon seinen Sonnen zu, so trinke ich!
In dem Genuß liegt Ewigkeit, drum trinkt!
Mit dem Glase.
Schaut hier die Perlchen auf dem Grunde,
wie sie zur Oberfläche hasten, drängen
und sind sie oben, platzen sie.
Eins will das andre immer überholen,
merkt ihr den Sinn? S'ist schauerlich zu denken!
Dies Kügelchen voll Luft, dies Kügelchen!
Im Glas 'ne Perle! Ist's befreit — ein H!
Was ist in uns und wohin führt's zurück?
Doch das ist keine Hochzeitsrede, trinkt!
Phosphoresziert der Platz? Hört Ihr etwas?
horcht.
Wie Posaunenton! (Plötzlich.) Wer ließ dich frei?
starrt zum Platz, dann
Singt mir ein Lied vom Trinken und von Freude, —
wie ich dereinst, das volle Glas am Munde,
ganz leicht und lautlos von dem Steg des Lebens
ins Finstere rutsche. Singsang auf den Lippen,
und in dem feuchten Element verschwinde. —
Er singt. — Steht jäh auf, stürzt ab . . .

Wenige Szenen darauf steigt er freiwillig in den Sarg, den Toten spielend, der er doch in Wahrheit schon ist. Dietrich aber treibt es in die Arme Irenes, der Hyazinthe die Feuerlilie, das Symbol reiner Liebe, zertreten hat. Die alten Mächte nutzen die Lage. Dietrich wird abschwören, schon vertröstet er die Brüder, unter „unseliger" Musik schließt der erste Teil.

Im zweiten Teile wird das Schattenspiel noch wirrer. Aus seinem Sarge hebt sich murmelnd schreckhaft der totgeglaubte Oberherr; immer fratzenhafter wird Gutundbluts irrsinniges, Schleichs faunisches Spiel; immer mehr wird Dietrich selbst in die Wirrnis verstrickt. Nur im Anfang steht ein herrliches reines Gleichnis: Dietrich und Irene rollen sich wechselnd den Globus zu, zwei Menschen, die ein Kosmos sind, wenn auch mit zwei Polen. Aber dann stehen die Geeinten wieder getrennt: gewinnt Altes erneut über Dietrich Macht? Hat er, der einmal in Gutundbluts Rüstung erscheint, wieder Anteil an Altem? Treibt er an alte Ufer zurück? Spiegelt er sich nicht auch in Schleich? Im Feigen Sohne? Hat sich ihm nicht Irene zu Hyazinthe gewandelt, Geist in Fleisch, Liebe in Gier? Verriet er nicht die Brüder? Warf er nicht die Erde, die ihm anvertraut, wie einen Kinderball ins Gras und griff „zwei Bällchen seiner Lust"? In ihrem Schmerz findet die verhöhnte Irene Worte ähnlich der Mutter, Worte, die ihn zur Besinnung bringen. Was er den Brüdern einst mit dunklem Spruche von Wage, Jungfrau, Löwe, Zwillingen und Krebs vertröstend gesagt, deutet sich ihm in erneuter verzückter Schau:

So reiße ich das letzte Siegel auf!
Zeig eine Lüge in die Welt,
auf daß sie sterbe —:
Ich bin's! Der Mann, der ewige Held!
Daß ich daran verderbe!
Der Wage tiefster Sinn blüht auf:
Der Löwe war der Männer Flucht!
Die Zwillinge das ewige Du und Ich!
Dazwischen Lust und Tod —, der Krebs.
Leuchtend
Daß wir in der Jungfrau Stern
unsern wahren Weltenherrn:
Liebeseinheit, dich erkennen
dazu, Mutter, sage: Amen!

Heimat und Abenteuer

Akt I

Mutter:

„O Du, der ich mit Recht liebe, als Deine Eltern dieses, dem
ich alle Ehre hinterlasse. Dein Handschuh, wie wir ein Mann
wie keiner fand, so allem Leben mehr spricht, Dir danke ich
für alle Deine Milde, womit Du mich, wenn ich schwach, bereichtigt,
für alle nützlichen Rat, den Du mir gabst, dessen, der Du mich oft
von Unbesonnenheit für schmerzliches gewiesen und für jede Deiner
Entsagungen."

Hängt den Kopf auf den Schreibtisch für seinen
toten Mutter.

Mord zu dritt.

Konrad, Schmidt, Otto, Ludwig Hessen, Lehmabagund, mit
Karl auf der Bühne rein.

Konrad: Hier stellt mal..

Otto:
Du Heimat verbrannt..

Konrad: Es wird den Herren in seinem Hause mit Freiheit
über den Ewigen Frieden" nachgehen..

Otto: Wann ist denn Feierabend mit Ihr?

Konrad: Alles ist nie recht, Meister, kann es nicht begehrt, ich sie
Ihnen, welche Rolle ich hier für spielen habe..

Und die Gewerkschaft, Freiheit, nicht wein Leben ist es nicht mehr Abhängig..

Karl: Ich bin dem Rhein Einheit der Heimatsbrüder..

Konrad: So wird die Wirtschaft jede Augenblick hier aus.. Ich angreifen
mit Handschlag.

Konrad: Vorhin sagte du mir: „Dem Karl wird die Karten die Augen
schwimmen.."

Otto: Das sind wir wirklich

Konrad: Ich kann es denn den Heimatsbrüder sehen?

Otto: Es fällt die Hungrigen Fenster, als Du mit Deinem verwandelten
Blicke..

Konrad: Denn Karl, als Abgeschossen.. Als er erwischt den Tyrannen
in seinen Kabinett..

Fritz von Unruh

Als so das innere Drama seiner Lösung nahe ist, verwirrt Schleich aufs neue die Fäden. Revolutionshexensabbat bricht herein; der Feige Sohn wird gekrönt, eine Puppe in Schleichs Hand, der mit der Verkündigung der Weibergemeinschaft die Umwälzung so hat, wie sie ihm am vergnüglichsten erscheint. Da deutet die Tochter, die das Spiel mit wenigen Worten begonnen, auf den Endsieg des Geistigen. Rätselhafte Gnaden strömt Dietrichs Blick auf die Hoffnungslose:

Wird mir dein Auge Glanz? Auch mir? Ich sehe
tief in das Herz der Welt, da deine Kraft
aus neuer Liebe neue Menschen schafft.

Ehe nicht der dritte Teil, „Dietrich", erschienen ist, die neue Welt mit reinen Linien sich aus den gespenstigen Nebeln hebt, wird auch über den zweiten Teil kein letztes Wort zu reden sein. Zunächst erscheint er für sich allein allzu handlungsbeschwert, allzu linienwirr, in der Mischung von Traumgestalten und Fratzen der Wirklichkeit, von überzeitlichem und Zeitgemäßem nicht einheitlich. Aber ein Blick vom dritten Teil zurück kann auch den zweiten anders aufhellen. Wie dieser dritte Teil sich gestalten wird, läßt auch das Drama, das an seiner Statt zunächst erschien, das Schauspiel „Stürme" (1922), eben nur ahnen. Auch dieses in erster Form bereits zwischen 1913 und 1914 entstandene, später umgearbeitete, mit der ganzen Wucht neuen Fühlens durchströmte Werk zeigt den neuen Gedanken mehr auf Irrwegen als auf neuer fester Bahn. Dietrich, dem Revolutionär aus dem Volke, tritt der junge Fürst Friedrich, der Revolutionär von oben, an die Seite. Ein Ende die alte Zeit! Der Sargdeckel über der Leiche des verstorbenen Fürsten klappt zu: tot sei das Gesetz der Väter, überstrahlt von neuer „Herzvision"! An Stelle des „Du sollst" gelte das „Ich will". Freiheit des Willens vor allem in den Beziehungen der Geschlechter! Freie Herzenswahl! Stürme brausen über den Staat. Die Jugend, in der Gestalt des Sohnes des Marschalls, schlägt sich zu dem jungen Fürsten: von dem Sohne, dem neuen Kammerherrn, wird der Marschall, der Vater, die alte Zeit, getötet. Der junge Fürst aber begehrt die Frau des Freundes, Iris, die Schillernde; lächelnd, des Gatten gewiß, sieht die Fürstin zunächst zu; der Freund aber steht verzichtend, übermilde und -weise beiseite. Raum hat die Liebe des Fürsten: aber der Ungefestigte schafft sich nach der Erfüllung nur neue Höllen. Nicht daß er wie der Freund fühlte: „Das Weib trug Sturm und Not in unsre Kraft erwachter Geistigkeit" —, nicht daß er dessen Sehnsucht teilte: „Wir wollen endlich aus der Freundschaft Schoß / Heroen wieder auf die Erde stellen, / durch deren Werke wir unsterblich sind." Aber sie wandelt sich ihm aus Seele in Leib, aus Geist in Fleisch; unfähig zu sehen, daß sie ihr rotes Herz ihm entgegenträgt, Fleisch und Seele zugleich, wird er schuld an ihrem Tode; er war nicht der Mann, an den Gesetzen zu rütteln, er dankt ab: die die neue Vision der Liebe reines Herzens erfüllten, die Gattin und der Freund, sollen die Erben sein. — Auch dies ein Drama, das leicht mißverständlich ist, weil das wirkliche Geschehnis (wie der Vatermord zum Beispiel) und die symbolische Bedeutung nicht rein zueinander stimmen, Betrachtungen, Gefühle, Schlüsse wecken, die einander nicht verstärken und klären, sondern verwirren und schwächen. Mißverständlich auch deshalb, weil Viele nicht erkennen, was diese inbrünstigen Ergüsse über Ehe und Liebe mit dem Zusammenbruch der alten und der Sehnsucht nach einer neuen Welt zu tun haben. Das wirkliche Verständnis erschließt sich aber dem leicht, der erkennt, daß seit dem Gedicht „Vor der Entscheidung" das neue Verhältnis der Geschlechter

Stürme

für Unruh Angelpunkt ist. Er geht nicht, wie der Expressionist sonst leicht, an der Frau, an dem Weibe vorüber. Seit dem „Louis Ferdinand" rückt sie in der doppelten Erscheinungsform als Leib und Trieb und als Seele und Liebe in den Mittelpunkt. Nicht Gedanken erlösen, schaffen Neues, sondern ein Mensch, der sich gewandelt hat, die Frau durch den Mann, der Mann durch die Frau; so wird Trieb zu Geist, Geist zu Liebe, Seele und Leib zweieinig in Schöpfergnade zu dem Herzen.

Fritz von Unruh

Weltgesetze sind durchglüht
Von der Sonne Kraft.
Dulde auch, daß Liebe blüht,
Während Wille schafft.

Von Dir, Du Einzelner, Du Einzelne, in jeder Minute hängt es ab, ob neue Welt wird. Aber erst: Zerbrich Dich, bezwing Dich! Befrei Dich aus den Gefängnissen Deines Blutes!

Was in schwer verständlicher Formensprache die Dramen, sagen unmittelbar die „Reden" (1924), besonders die aus dem Jahre 1922, die Ansprache zur Frankfurter Goethewoche „Stirb und Werde" und die Mannheimer Rede: „Vaterland und Freiheit"; sagt das „Buch einer Reise" nach Frankreich und England „Flügel der Nike" (1925). Reden und Reisebuch: beide sind hinreißende Bekenntnisse eines Gläubigen an die Zukunft, Beschwörungen an die Jugend, nicht die im Kriege empfangene Vision des Herzens zu verraten, sondern sie zu vermählen mit der Wirklichkeit, nicht zu glauben an die Freiheit, „die da mit Handgranaten die Daseinsformen erhalten oder stürzen will", sondern an die Freiheit in sich selbst, die Freiheit „von dem Getier des Ehrgeizes, der Geldgier, des Hasses, der Rache, des Triebes, der da sich ausleben will; stirb ‚dem faulenden Gestern', werde im Feste der ‚höheren Begattung'!"

Reden

Flügel der Nike

Vierter Abschnitt

Erzählung und Erzähler

Erstes Kapitel

Vorbemerkungen

Expressionismus und Erzählung

Dem expressionistischen Gedankenkreise gegenüber ist die erzählende Kunst in einer seltsamen Lage. Gehalt der Zeit — was sie „hält" von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft — kommt in ihr so klar wie nie sonst zum Ausdruck; der Gestalt der Zeit, dem Stile, scheint sich zunächst die Gattung zu versagen: Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang. Der Sehnsucht der Zeit, die nach einem neuen Menschenbilde und dem Bilde einer neuen Gemeinschaft greift, sei's auch oft dabei ins Leere, gibt die Erzählung die Möglichkeit vielseitiger Befriedigung; Utopia greifbar näher zu rücken, lockt den Erzähler. Aber indem er Utopia näher rückt, verläßt er die Chaoswelt der Gegenwart, fügt er das Zerschlagene nach neuem Gesetze zu neuer Welt, erkennt er aber vor allem eines, daß aus dem Geiste keine Welt zu schaffen ist ohne die Bitte an die Natur, ihm bei der Schöpfung zu helfen. An der Schranke der erzählenden Kunst zerschellt neben mancher anderen Zeitforderung auch die Forderung: „reiner Geist" oder „metaphysischer Raum". Die Versuche Carl Einsteins und der anderen „Aeternisten" — an anderer Stelle war von ihnen die Rede —, ihre Versuche, reine Hirndichtungen zu schaffen, bleiben vereinzelt. Und sieht man dann noch von Gottfried Benn ab, der zwar mit einem Werke in den „Aktionsbüchern der Aeternisten" erscheint, aber die Bewußtheit, aus der er schafft, verflucht, so beweisen Erzähler wie Sack, Edschmid, Döblin nicht nur durch ihr Werk, sondern auch durch Äußerungen über ihr Schaffen, daß sie nichts wissen wollen von einer einseitigen Kämpferstellung gegen die Natur; ja Alfred Döblin bekennt sich einmal zum Naturalismus. Ganz klar spürt man aus der Entwicklung der Erzählung, warum die Kunst der letzten Jahre auf einen Ausgleich zwischen Naturalismus und Impressionismus auf der einen und Expressionismus auf der anderen Seite hindrängt, auf einen Ausgleich, der in Namen wie Albrecht Schaeffer, Wilhelm Lehmann, Josef Ponten, Rudolf G. Binding, Otto Flake, Frank Thieß, Arnold Ulitz eine ganz verschiedene Gestalt gewonnen hat. Die Geschichte dieses Ausgleichs aber — wir stehen 1925 noch mitten in ihm — und damit die Würdigung dieser Künstler, gehört in einen anderen Zusammenhang. Hier sei nur gewürdigt, was zwischen Max Brod und Alfred Döblin nach Ausdruck ringt.

Carl Einstein

Zu S. 796 und 362/64

Photographie Rieß Berlin W 50 Kurfürstendamm 14/15

Zeitstil der Erzählung

Die Erzählung des Jahrzehnts zwischen 1910 und 1920 trennt, kann sie auch an der Natur nicht vorüber, doch eine tiefe Kluft von der Erzählung früherer Jahrzehnte. Sie verpönt Schilderung und Beschreibung; wo Zuständliches dargestellt werden muß, wie im historischen oder exotischen Roman, da geschieht das nicht in ruhender Breite, undurchsetzt von Ereignissen, sondern gedrängt, im Augenblicke, wo aus dem Zustande Bewegung sich entwickelt. Walter von Molos „Schiller-Roman" und Trilogie „Ein Volk wacht auf", Hermann Graedeners Bauernkrieg-Fries „Utz Urbach", Hans Friedrich Blunck's „Hein Hoyer" oder „Berend Fock", Klabunds „Moreau", „Mohammed" oder „Pjotr", Edschmids „Timur", Kurt Moreck's „Graf von Mylau", Alfred Döblins „Drei Sprünge des Wang-lun" oder „Wallenstein" seien nur einige Beispiele aus ganz verschiedenen Welten. Immer wird in diesem Jahrzehnte auch hier in der Erzählung Ruhe zu Bewegung, das Stillste, die Nacht, zu gesammeltem Sturm. Und ebenso wird immer Umwelt und Außenwelt zu Innenwelt; jeder erschafft sich noch einmal — in den Ausführungen über die jungen Menschen und ihre Welt ist schon darauf hingewiesen worden — eine Außenwelt, die nichts ist als die äußere Gestalt gewordene Seele, Sinnbild aller ihrer Regungen, Entschleierung ihrer letzten Geheimnisse. So ist auch die Darstellungsweise — in Satzbau, Wortwahl gedrängt, gestrafft — Sinnbild von Unruhe und Bewegung, ist das Gegenbild der Weise,

Vorbemerkungen

die früher Umwelt malte. Was Hanns Johst einmal über Gustav Sacks Prosa sagte, gilt für viele, für die besonders, die Bekenntnisse, zumal in der Ichform, geben, und mit ihnen sich der Herrschaft der Lyrik auch in der Erzählung beugen: „Wie bei aller Sprache der jungen Gegenwärtigen schüttet sich diese Prosa zunächst einem wie ein Fieber verhetzter, gejagter und gedrängter Bilder entgegen. Die Stilistik ist vernachlässigt zugunsten des Tempos, das den seelischen Erschütterungen, die sich überstürzen, kaum schnell genug zu folgen vermag. Die Interpunktionen, die die Nebensätze voneinander trennen wollen, oft genug aber in jäher Folge förmlich auseinanderreißen, um keinen Sinn durch gewohnte Phraseologie überlesen zu lassen, werden willkürlich und hart in das Gefüge der Abhandlung eingestellt. Hilflosigkeiten dem unförmlichen, mystischen Gefühl gegenüber werden mit Ausrufezeichen überschrien. Gedankenstriche deuten Tiefen an, vor deren Gründen das Wort erschweigt."

Stoff-Fülle

Im Drama ist „Psychologie" verpönt; auch hier, in der Erzählung, wird sie gemieden, schleicht sich aber, wie die Natur, wieder ein, wenn gerade kein Schneegestöber von Ereignissen sie zudeckt. Geschehensfülle, Gleichnis des rastlosen, hastigen, spielenden modernen Lebens, das in Atomen verwirbelt, Geist und Nerven kitzelt, stürmt ein. Jahrzehntelang niedergehaltener Stoffhunger wird befriedigt; das Fernbunte wird gesucht; Karl May, Held der unbeschwerten, fernesüchtigen Knabenzeit, früher keiner ernsten Würdigung für wert erachtet, wird eine Frage, die Männer erörtern; Kinowelt macht die Erzählung bunt: kinomäßig erscheint oft Stoff und Darstellungsart: hastig, abgebrochen, stürmend, flirrend von Licht.

Von Brod bis Döblin

Die folgenden Kapitel geben mit der Würdigung des Werkes Einzelner einen Überblick über den Gang der Entwicklung der erzählenden Kunst vom Beginn der literarischen Revolution von 1910 bis etwa 1920, von dem Übergang des Impressionismus zum Expressionismus und über diesen hinaus zu einer Darstellungsweise, die schon der Übergang zu Neuem ist. Ein Einleitungskapitel holt mit der Darstellung eines Künstlerlebens — der Adele Gerhard — etwas weiter aus, zeigt die bewegenden Kräfte dieser Jahrzehnte, zeigt in einer Persönlichkeit den Durchbruch zu neuer Anschauungsart und Darstellungsweise in einem Alter, wo sonst leicht eine Erstarrung der Form eintritt, und beweist damit die schicksalhafte Notwendigkeit eben der Geisteshaltung, die das Sammelwort Expressionismus vieldeutig umschreibt. Sein ergreifendes Suchen nach dem Sinn des Seins findet dann in den Würdigungen der folgenden Erzähler noch einmal tragischen Ausdruck. Gläubige (Max Brod) und ungläubige (Gustav Sack, Gottfried Benn) Metaphysiker ringen sich ab in seligem oder unseligem Kampfe. Manche (Edschmid, Klabund) fliehen in das Abenteuer und die ewige Wandlung. Einer (Leonhard Frank) glaubt in neuer Gemeinschaft zu münden, sich zu erlösen; ein anderer weiß, daß diese Welt unerlösbar ist, uns nur übrigbleibt, in künstlerischen Gebilden reiner Dichtung etwas von dem Himmel einer anderen Welt schauen zu lassen (Kafka). Andere wieder bauen ein Fabelreich neuer Kräfte auf (Mynona) und erkennen, daß nichts phantastischer ist, mehr einer Utopie ähnlich, als die Natur. Auch Döblins Werk strömt aus solchem Erlebnis, solcher Erkenntnis.

Zweites Kapitel

Vom Gegenwartsbild zum zeitlosen Sinnbild

Adele Gerhard

„In später und spät aufhellender Offenbarung ist der Seele das Gesetz des Seins und ihr eigenes Gesetz enthüllt: die heilige Magie, geheimer Kraft Geheiß, die sie zu bilden zwingt — Teil jener Dämonie, der sie in frommer Ehrfurcht froh sich neigt."

Adele Gerhard: „Weg und Gesetz."

Von der Politik zur Kunst

Hätte Adele Gerhard — geboren 1868 in Köln am Rhein — nach 1910 kein Werk mehr geschrieben, sie stünde in der Geschichte der deutschen Literatur etwa zwischen Helene Böhlau und Lou Andreas-Salomé, wäre eine jener Frauen, welche „die Nöte und Kämpfe jener Jahre vor der Jahrhundertschwelle" mit ihrer „jungen Menschlichkeit" aufheben wollten, aber erfahren mußten, daß der Drang zur Gemeinschaft sie nur noch einsamer macht, ihnen andere als soziale Klüfte enthüllt. Davon erzählt Adele Gerhards Entwicklungsroman „Die Geschichte der Antonie van Heese", ein Werk, das neben Lily Brauns drei Jahre später erschienenen „Memoiren einer Sozialistin" von dieser Zeit künden wird.

Wie Paul Ernst wandelt sich Adele Gerhard, die auch zunächst die sozialen Verhältnisse hatte bessern wollen, zur Künstlerin. In den neunziger Jahren lebt sie, wenn auch „keiner Schule, keiner Richtung in Wahrheit verbunden", doch der Zeit: es treibt sie in Berlin zu den Elendsten ihres Geschlechts:

Ich stehe in dem furchtbaren Raum in dem großen Backsteinbau. Entblößte Brüste glänzen, schrille Schreie tönen, halbnackte Körper drängen sich in seltsamen Verschlingungen. Weißes feiles Frauenfleisch bietet sich offen. Arme schwenken sich mit wildem Rufen, in gellender, schreiender, aufgelöster Wüstheit. Eine Horde Tiere, zusammengepfercht ohne Scham und Erbarmen. Gelöscht das Adelszeichen auf der unseligen Stirn. Dreist mich betastend mit den Blicken — achselzuckend, ungläubig — dann fast mitleidig auf mich schauend. Denn sie verstehen nicht und wissen nicht mehr um des Menschen Stimme — — Und ich fasse Hände in die meinen, fühle Menschenwärme zu mir pulsen. Unseres Ordens sind sie, unseres Adels waren sie...

Anfänge

Sie redet in Versammlungen, sie wirbt in Schriften wie „Konsumgenossenschaft und Sozialdemokratie" (1905), „Mutterschaft und geistige Arbeit" (1901) für die soziale Bewegung. Etwas von Agitation steckt noch in ihrem ersten Versuche, das, was sie erfüllt, künstlerisch zu gestalten, in dem Romane „Pilgerfahrt" (1902): ein junges leidenschaftliches Mädchen streitet und leidet da für die Zukunftsgedanken einer neuen Sittlichkeit, neuen Ehe und neuen Liebe. Ganz Rückschau und ganz Dichtung aber ist dann „Die Geschichte der Antonie van Heese" (1906), die Geschichte ihrer eigenen Entwicklung. Sie erzählt von einem jungen sehnsüchtigen, träumerischen Kölner Mädchen, in dem ein dunkles Gefühl einer Bestimmung für Besonderes lebt. Ihr reicher, fragender und vergleichender Verstand, ihr weiches mitfühlendes Herz leiten sie sacht auf die soziale Frage, deren Lösung ein naher berühmter Verwandter Lebenskraft und Lebensglück zum Opfer bringt. Sie kommt als Gattin eines Kathedersozialisten zur Zeit der Februarerlasse und der Aufhebung des Sozialistengesetzes nach Berlin. Sie hat Marx und Engels studiert, aber nie agitatorische Maske, nie Doktrinärin, sondern

Die Geschichte der Antonie van Heese

Adele Gerhard

immer ganz Mensch, ganz Frau, näht sie einstweilen glücklich in Erwartung eines Kindes an ihrem Erstlingszeug. Der Sommer in Oberammergau schenkt ihr dann eine neue Offenbarung: der soziale Brudergehalt des Christentums geht ihr hier auf. Dann wird sie Mutter; aber seltsam: sie liebt ihr Kind, und doch gibt ihr die Mutterschaft nicht eine letzte Befriedigung. Die Stunde ist da, wo auch die anderen rufen. Plötzlich ist sie mitten drinnen im sozialen Kampfe. Ein Gang zu Prostituierten zeigt ihr den Weg, den Weg des Kampfes dafür, „daß die wirtschaftlichen Grundlagen, die diese Zustände bewirken, geändert werden müssen". Ihre Leidenschaft, die der Tod ihres geliebten Mannes nur steigert, gilt der sozialen Demokratie: ein Geschlecht selbstarbeitender, mitbestimmender Menschen möchte sie schaffen. Ihr Ziel ist der genossenschaftlich organisierte Staat, die genossenschaftlich bewirtschaftete Erde. Mag „manche Feinheit und manche Nuance verschwinden", es würde „die Menschenwürde gewahrt bleiben allüberall". Trefflich knappe, straffe Bilder einer öffentlichen großen, einer kleinen Nachversammlung, einer Studienreise durch Belgien zeigen Antonie in diesem Kampfe, bei dieser Arbeit. Bis daß dann nach einer Streikbewegung, die sie mit durchkämpfen hilft, die Zweifel erwachen. Jahre hat sie nur für die Menschheit gelebt; hat sie nicht sich versäumt? Gibt es nicht noch andere „Reiche des Lebens, über welche ihr Blick lange achtlos und gleichgültig hingeglitten war"? Hat sie nicht jahrelang „einem großen Ziel zuliebe" „die ganze blühende Welt in eine Formel gepreßt", alles „unbefangene Schauen geopfert"? Ist die Natur nicht reicher als selbst ein Ideal? Wie die ersten zwei Drittel des Buches um Genossenschaftsbedürfnisse ringen, so ringt das letzte Drittel um die rätselhaften Bedürfnisse der nie befriedigten einsamen Seele. Ohne daß der Name Nietzsches auch nur genannt wird, im Verkehr Antonies mit einem Privatdozenten, einem Psychologen, der sie als Frau erst sich kennen lehrt, in der Schilderung der Beziehungen zwischen Antonie und dieser Triebnatur werden Lieblingsfragen Nietzsches erörtert. Und mag man in diesem letzten Teile schwerer mit der Dichterin gehen, mag der Roman keinen rechten Schluß haben, man merkt: das Buch ist eine Loslösung, bedeutet die Geburt eines Menschen und einer Künstlerin. Die dies Buch geschaffen, gehört nun nicht mehr einer Partei. Sie weiß nun, daß aller Sehnsucht nach Freiheit zum Trotz es Bindungen gibt, daß man sich lösen kann „von einem Bekenntnis, einer Form, aber niemals von einer Kultur, einem sittlichen Empfinden, das man in sich aufgesogen hat, das uns prägte", daß etwa jede Religion „mehr ist als ein Bündel von Vorurteilen und von Beschränktheit — mehr als ein Büchschen voll Weihrauch". Sie weiß, daß es in der Natur viele Reiche gibt, deren Wesen keine politische oder moralische, auch keine Glaubensformel erschöpft, daß der Einzelne im Menschentreiben kein gleichbleibendes Ziel zu erkennen vermag, sondern nur ein Spiel von Kräften, daß es nur Wandlungen gibt.

Vom Sinken und Werden

Und von Wandlungen erzählt nun ihre Kunst und von den Schicksalen, die Menschen in solchen Wandlungen haben. Wie aus dem stillen alten Köln die Großstadt herauswächst, wie sie die Umwallungen sprengt, wie altkirchlich-katholischer und neuer liberaler und sozialer Geist sich bekämpfend ein Neues schaffen, das ist der Inhalt des Zeitbildes aus Alt-Köln „Vom Sinken und Werden" (1910). Oder der Roman aus der Wilhelmstraße „Die Familie Vanderhouten" (1908) erzählt, wie Berlin, der Dichterin zweite Heimat, sich im Laufe der letzten dreißig Jahre wandelt; die Geschichte einer zugewanderten Familie gibt ein gültiges Beispiel dafür, wie eine Stadt ihre Menschen, wie Menschen ihre Stadt

Die Familie Vanderhouten

Adele Gerhard

Nach einer Photographie von Becker & Maaß in Berlin

prägen, welche Kräfte diese neue Weltstadt entbindet, welche Güter sie schafft — Kräfte und Güter des Arbeits- und Geschäftstriebes zunächst —, welche Kulturaufgaben dann sie der Jugend von heute und morgen stellt. Oder endlich: welches ist das Schicksal einer Frau in unserer Zeit der Wandlung der sozialen und sittlichen, namentlich der geschlechtlichen Begriffe? So in der wehmütigen Dichtung „Magdalis Heimroths Leidensweg" (1911). Ganz kühl, ganz nur Bildnerin, scheinbar ohne sich zu entscheiden, gestaltet bis hierhin Adele Gerhard solche Wandlungen und Schicksale. Ihre Teilnahme gehört einer Kämpferin wie Antonie van Heese, aber auch einem Opfer wie Magdalis Heimroth, der behüteten Unschuld, der das Leben leuchtet, die aber das Leben dann zerbricht; ihre Liebe gehört den Sicheren, Starken, Festen ebenso wie den Zerbrechlichen, Zarten, Kränklichen, nur Schönen, die, sittlich gleichgültig wie Magdalis' Mutter, kaum etwas anderes sind als ein schönes Bild; und nur die Verlogenen sind von dieser Liebe ausgeschlossen.

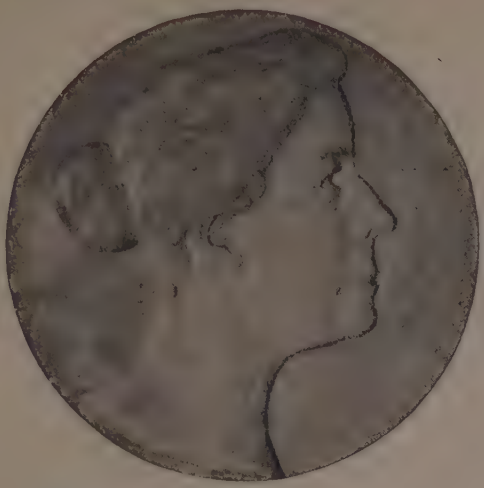
Magdalis Heimroths Leidensweg

Vom Zeitbilde zum Sinnbilde

Aber das letzte Werk steht bereits auf der Grenze; der Ton der Darstellung ist wirklichkeitsferner, entrückter, durch Wortwahl und Wortstellung in ein anderes Reich als das bloßer zeitlicher Wirklichkeit gehoben. War auch Adele Gerhards Darstellung stets gedrängt, auch wo sie Umwelt geben wollte, nie schildernd ausschweifend, so erinnerte sie doch in dieser und jener Stileigentümlichkeit an Thomas Mann, an dessen „Buddenbrooks" der Leser der „Familie Vanderhouten", an dessen „Tristan" und „Tonio Kröger" der Leser der Novelle „Begegnung" denken konnte. Nun aber kündet sich Neues zunächst in der Form: das veränderte Gefüge deutet auf eine veränderte Herkunft, eine andere Bilderwelt auf ein stärkeres Arbeiten der Phantasie, ein anderer Rhythmus auf ein unruhiger, heißer pulsendes Blut. Bald verrät das Neue, Eigene auch der Inhalt. Was Bericht, Erinnerung, Rückblick ist, fällt; der Blick dringt vorwärts. Im Kampfe zwischen Geist und Trieb nimmt die Dichterin Partei; ein Aufstand des Natur- und Kreaturhaften ist eine Zeitlang jedes ihrer Werke. Leise regt sich das schon im letzten Rückblickwerke, in dem zwischen 1912 und 1914 geschriebenen Romane „Am alten Graben", dessen Heldin, die Ursel Bucher, bereits anfängt, zeitloses Geschöpf zu werden; ganz offenbar wird diese neue Haltung an der Sammlung Erzählungen, die kurz vor dem Kriege und während des Krieges, zwischen 1913 und 1916, entstanden, Kriegserleben der Heimat ins Überzeitliche entrückend, unter dem Titel „Sprache der Erde" 1918 gesammelt erschienen. Sehnsucht nach Schicksal und Schicksalsahnung läßt das Bild der Birke vor ihr aufsteigen, in die die feurige „Hand Gottes" (1913) hineingriff, sie zeichnend und so sie segnend, läßt die Dichterin aus trockenem, glutheißem Jahr auf ein blutiges deuten. Nach Rettung späht sie vor des Leibes und der Seele Pest, die den Namen Ruhe und Ordnung trägt. „Sehnsucht nach stärkeren, wilderen Akzenten steigt in mir hoch, nach einer Lebenswoge, deren Atem einer anderen Welt entstammt, aus traumtief verdeckten Schlünden dringt." „Manchmal packt mich die Sehnsucht, aus letzten tiefen Schachten meiner Phantasie gewaltigere, wirbelnde, wüstkräftigere Bilder emporsteigen zu lassen: den Sturm, der über die Erde fegt, den Grund aufpeitscht, die Gebeine der Toten aus ihrem Ruhesitz hebt und jagt... Dunkel fühle ich, daß ich auf anderes gerichtet bin als je bisher: auf Zerschmetterndes — auf die Tiere, die sich verschlingen — auf die Wildheit, die den Erdboden aufreißt — auf das Unwetter und geheime Toben in diesen Tiermenschen — auf den verhängnisvollen Samen, Mannessamen in die Erdfurche des Weibes, daraus Geschlechter aufsteigen — — —" Das alles

Am alten Graben

Sprache der Erde



Adele Gerhard

Reliefbildnis von H. Hinney

verdichtet sich zu der Gestalt der „Lorelyn" (entstanden zwischen 1916 und 1918), dieses Unzeitgemäßen, mit den Elementen Verschwisterten, dessen lebendige Bildkraft und sittliche Einsicht Überkommenes sprengt. Eines unverstandenen Auserwählten schmerzliches Leben und leuchtende Auferstehung in Erben seines Geistes oder Blutes gestaltet der Roman. Er hat, was der verworrenen, zersprungenen Welt von heute not tut, den starken Willen zum neuen Werk, den Glauben an die Kraft; er weiß, daß der Welt kraftlose, unfruchtbare Ordnung geistiger, sittlicher, menschlicher Tod war. „Ich fühle, wie auf all euren Dingen der Fluch des Gewesenen und jetzt Unwahren ruht. Ja, wenn sich die Seele das Gehäuse formt oder besser: das Gehäuse Seele ist! Aber ihr seid eingesteint. Eure neuen Dinge sind keine Dinge, sind nur noch zwängende Hülsen, die klein machen, verbiegen die stärksten, alten Regungen — —." Er segnet darum sinngebend das große Schicksal als Erlöser: „Käme ein Erlebnis, es käme vielleicht voll ungeheurer atemhemmender Häßlichkeit, aber es wäre wenigstens nichts Gestriges, Vorvorgestriges. Es brächte vom Atem des Lebens... Peitscht lieber die Seele, nur damit die Seele sich einmal wieder rührt und Arbeit tut." Lorelyn

Zwei Novellen, „Torfstich" (1921) und „Hüter des Lebens" (1922), führen Adele Gerhard weiter. Erst hier scheint mir ganz die neue Darstellungsweise gefunden. Dem Sinn nach sind alle Werke nach 1912 Aufruf, Anruf. Aber nicht der Form nach! Denn es wird in ihnen nicht wie sonst meist geredet, gestritten, Für und Wider erörtert, kaum daß sich der Sinn mal zu solchem Bekenntnis, wie hier etwa von Lorelyn mitgeteilt, verdichtet; sondern sinnenvolles, sinnstarkes Bekenntnis ist gelöst in dichterischer Menschen- und Landschaftsgestaltung. Kein überflüssiges, bloß überleitendes Wort mehr; keine seitenlangen Gespräche; auch kein zeitlich Wechselndes mehr, sondern das große Zeiterlebnis als notwendiges Urerlebnis gelöst in Zeitlosigkeit. Keine Umwelt mehr, kein Unterschied mehr zwischen Lebendem und Leblosem, sondern rätselhaft alles naturverbunden, ein Werk, ausgeströmt aus „Versponnenheit mit Erde, Wolke und Luft", drän- Torfstich Hüter des Lebens

Adele Gerhard

gend und dunkel gesättigt. — Inhaltlich gestalten auch diese Novellen den Sieg der Naturmächte. Aber was der Dichterin vorschwebt, ist der Ausgleich zwischen Trieb und Beherrschung, Blut und Geist, Natur und Kultur, Schicksal als Tod und Schicksal als Leben, Weg, den der Mensch geht, und Gesetz, das er erfüllt. Was ist der Sieg des Triebstarken ohne den Bund mit dem neuen Adligen? Natur an sich ist ein Rätselwesen, hilft und vergiftet. Die eine Stimme fragt: „Wie kann Schande sein, was sein muß?" „Ganz stark und nackt und gerade" steht die Notdurft auf. „Das alles war stets im Menschen. Aber erst jetzt treibt es hoch — ohne Hemmungen..." „Tiergeruch ringsum..." Die andere aber entgegnet: Wie formt sich, was sein muß, nicht nur zu neuem Bilde, sondern Vorbilde? Was ist Weg *ohne* Gesetz. „Weg *und* Gesetz", wie ein Selbstbekenntnis aus dem Jahre 1924 betitelt ist, allein kann retten. Die eine Stimme sagt: Alles ist jetzt nur Stückwerk; Bruch ist jetzt und Brand; was kann man anderes tun, als „aus Drangsal, Dreck, Not und Blut Lebendiges sich herausdrängen zu helfen". Die andere Stimme aber lockt bereits weiter: „Bruch ist jetzt und Brand... Aber dies ist eine Minute, eine verlorene und niedrige, im Weltgeschehen. Ich lege in den hellen Nächten das Ohr an die Erde und höre die Schritte der Heranschreitenden. Und es hat Kraft und trägt Neusaat... Es reißt den Boden auf und senkt Keime ein, die Jahrtausende unterweltlich und verbannt schliefen..... Tore der Schöpfung tun sich vor mir auf und ich weiß: nach Bruch und Brand wird man zusammenbinden, was Jahrtausende herrschte und was Jahrtausende verbannt schlief..." „Ihr geht einem neuen Tage der Menschheit zu."

Weg und Gesetz

Pflüger

Was in den „Hütern des Lebens" mit solchen Worten ein Sterbender kündet, davon sucht Adele Gerhards letztes Werk, der Roman „Pflüger" (1925), eine erste Verwirklichung zu zeigen. Auf Gegenwartsnacht folgt nach bangen Stunden ein erster von vielen neuen Menschheitsmorgen. Mit einem zeitlosen, aus unserer Chaoszeit entstiegenen Nachtbilde setzt der Roman ein:

Pflüger ging langsam die Straße hinunter. Die Erde dampfte. Die Straße war wieder ein Teil des Erdenrundes geworden. Es waren nicht mehr Häuser, nützliche Einrichtungen. Die Straße dampfte — es dampfte aus dem Erdreich unten.

An der Ecke stand in einem Menschenhaufen auf einer Kiste ein Mann. Er schüttelte die Fäuste, zeigte auf seinen Beinstumpf, zeigte auf die löcherige Jacke — die anderen hoben schlotternde Ärmel, die leer, armlos umherhingen. Der Haufe wurde größer. Die Männer ballten die Hände, reckten die Arme...

Aus den Winkeln roch es nach fauligen Überresten — Gestank vom Kehricht trieb aus den schmutzigen Höfen — —

Pflüger horchte — horchte auf das dumpfe Rollen und Grollen... Das Chaos schwoll.

An einer anderen Ecke redete oben Einer auf einem Laternenpfahl. Er wies auf seinen Armstummel...

Weiße Blätter flatterten: „Stehet auf!" Die Weiber schrieen am gellsten, kreischten, stießen, fuhren einander mit den Fingern wie loshackend dicht vor die Augen...

Am äußersten Rande des Haufens wartete eine ganz alte Frau. Pflüger sah in ein gelbes, ausgemergeltes Gesicht, Höhle einer langen Qual — stumpf, fast unbeweglich geworden — — „Das muß kommen" — das ausgemergelte Gesicht nickte totenhaft — „das muß kommen — — — Wenn der liebe Gott noch da ist, muß das kommen..."

Pflüger verstand nicht, was kommen mußte — — Er sah nur das gelbe Gesicht, erfaßte den totenhaften Laut... „Wenn der liebe Gott noch da ist..".

Er trat zurück in die einsameren Nebengassen. Stimmen — Lärm — dumpfes Andrängen, Anwogen... Pflüger stand still. Und mit einem Mal kam ihm aus der Erde

etwas entgegen, das wegfegte über Plan, Wollen und Sein. Der Bau seines Lebens sank zusammen. Adele Gerhard

„Dieses ist also gewesen," sprach er langsam. Eine dünne alte Stimme tönte totenhaft: „Wenn der liebe Gott noch da ist..."

Ein Mensch wacht auf; unter Erwachten und Erweckten mancherlei Art erzieht er sich und wird selbst zu einem Erwecker erzogen. Daß er aus der Erstarrung sich löst, ist nur ein Teil seines Weges, wenn auch ein nötiger: „Der Erstarrung gilt unser Fluch", lehrt ihn sein Erwecker begreifen. „Wir benedeien jedes Schicksal, jedes Geschehen, das das lebendige heilige Leben, Menschenbronnen aus der Tiefe aufrauschen läßt..." Aber der zweite Satz deutet bereits auf den zweiten Teil dieses Weges. Klarer wie früher wird aus Doktor Pflügers Erleben deutlich: Nicht das Elementare, Kreaturhafte an sich ist das Ziel, sondern ein Elementares, Kreaturhaftes, das geheiligt wird; nicht Leben, sondern heiliges Leben; nicht der Mensch, sondern ein adliger Mensch, ein Neuwissender und Neufrommer, „der wieder weiß um sich und den Gott". Es geht um „andere höhere Zeugung". Und wieder anders als bisher: der neue Mensch tritt nicht nur wie früher bloß in schmerzlicher Vereinzelung auf. Einmal taucht wie eine Legende, Botschaft späterer Zeiten, aus dem See in den welschen Bergen eine Insel auf, Eiland einer Jugendbrüderschaft, die ein neues Lebensgefühl eint, die aus ihm eine neue Art Werktag, eine neue Art Feierabend mit neuen eigenen Kultgebräuchen entwickelt, Keimzelle eines neuen Volkes, eine erste neue seelische Gemeinschaft. Droht der Eingang mit Tod, kündet der Ausgang eine neue Geburt. Was Abgrund schien, war Tor. „Die Zeichen stehen auf Heil, nicht Untergang." „Wir gehen hin zu neuen Gestaden der Seele und des Erlebens." Am Ende blickt ein neues adliges Paar auf ein junges Kind. „Ein Gruß vom heiligen Leben, Melchior... Der Strom des Lebens hat weiter geflutet..."

Es gibt vielleicht andere Frauen, die reiner künden, was die Jahre zwischen 1910 und 1920 wollten: eine Annette Kolb etwa, eine Mechtild Lichnowsky, von Daisy Stinnes und anderen ganz zu schweigen. Aber keine verknüpft wie Adele Gerhard durch Willen und Werk zwei Menschenalter. Keine reicht durch das letzte ihrer Werke über sie hinweg einem dritten die Hand: die Jugend, die diese Hand ergreift, ist die Generation, die auf die expressionistische folgt.

Drittes Kapitel

Gläubige Metaphysiker

Max Brod

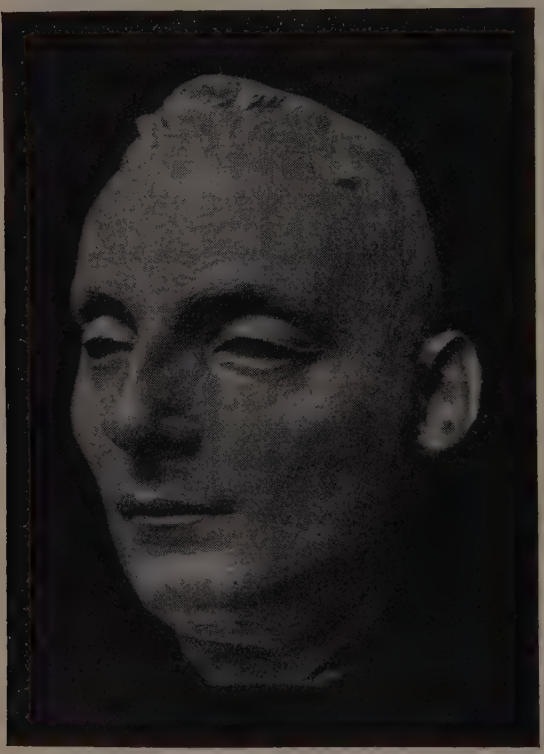
„Nur Liebe — von nichts andrem weiß ich.
Zerreißet, was ich sonst gesungen!
Denn Lüge war's, wenn es nicht Liebe war."

„Buch der Liebe."

In den Versen, die hier als Motto voranstehen, hat Max Brod selbst bekannt, woher seine Dichtung quillt, was sie immer wieder verherrlicht. „Der Weg des Verliebten" (1907) ist sein erstes Buch Gedichte betitelt, „Das Buch der Liebe" (1921) sein bisher letztes; „Franzi oder Eine Liebe zweiten Ranges" (1922) und „Leben mit einer Göttin" (1923) heißen die letzten Werke des Er- Liebe als Urerlebnis und Urstoff

zählers; in der Verherrlichung der Liebe als des großen Diesseitswunders gipfelt sein umfangreiches Bekenntniswerk „Heidentum, Christentum, Judentum" (1921). Kein Buch darum, in dem die Liebe nicht ausschlaggebend ist, nicht Brücken schlägt zwischen Menschen oder Völkern, von „Schloß Nornepygge", „Einem tschechischen Dienstmädchen" und der „Erziehung zur Hetäre" an über „Weiberwirtschaft" bis zu „Klarissas halbem Herzen". Daß Max Brod sich zu dem großen Erlösungsworte der Jugend bekannte, hat ihn in ihre Nähe gerückt. Aber ganz abgesehen davon, daß ein Bekenntnis zu dem Wort Liebe, dem schillerndsten Begriffe aller Zeiten, unserer Zeit besonders, noch gar nichts sagt — mit Diesseitssehnsucht spricht der eine dies Wort, mit Jenseitssehnsucht der andere aus —, dieser zwischen den Zeiten, 1884, geborene Dichter war nie für eine Partei, nie für eine Gruppenbildung, die, aus gereizter Seele heraus, giftig und gehässig, Dichtung mit „Polemik" verwechselt. Als er 1913 sein Jahrbuch für Dichtkunst „Arkadia" herausgab, schloß er alle „politischen und sozialökonomischen Erörterungen" aus, machte er den „Versuch, ausschließlich und in Reinheit die dichterisch-gestaltenden Kräfte der Zeit ... wirken zu lassen", wollte er mit Dichtungen von Parteilosen oder damals noch Parteilosen, mit Dichtungen von Robert Walser, Franz Werfel, Franz Blei, Franz Kafka, Otto Stoeßl, Moritz Heimann, Max Mell, Oskar Baum, Willy Speier, Martin Beradt, Alfred Wolfenstein, Hans Janowitz, Kurt Tucholsky, Heinrich Eduard Jacob, Heinrich Lautensack und Otto Pick beweisen, „daß die auf das überirdische hindeutende hymnische Kraft der Dichtkunst keines Nebenwerks und keines Parteiinteresses bedarf, um mit der ihr einwohnenden lauteren Hoheit für die Menschheit wirksam zu sein".

Brod der Parteilose



Max Brod

Porträtbüste von Karl Vogel.

Stellung zu Zeit und Welt

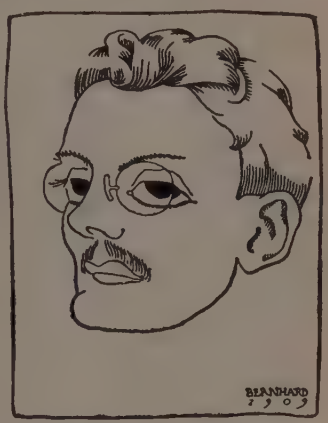
Schloß Nornepygge

Das große Wagnis

Die drei Hauptwerke des Erzählers: „Schloß Nornepygge" (1908), „Tycho Brahes Weg zu Gott" (1916) und „Das große Wagnis" (1919) lassen klar Max Brods Stellung zu Zeit und Welt erkennen. Wem seine Liebe nicht gilt, sagen der erste und dritte Roman, wem sie gilt, der zweite. Der Durchschnittsgeist der Vergangenheit und der Durchschnittsgeist der Gegenwart, sie sind beide gleich falsch. Der „Relativist" der Vorkriegszeit, mag er als „Differenzierter" das Gewöhnliche verschmähen, als trauter deutscher Ehegatte, als Herdenmensch sich genügen, mag er als Don Juan den großen Abenteurer und Helden, mag er

als Eremit den verzichtenden Einsiedler spielen, von einer irrsinnigen Zeit so genarrt, daß er am Ende, am Tage seiner Erhebung zum Kaiser dieser Zeit, sich erhängt, oder der Phantast der Nachkriegszeit, der, ohne ein Mensch der Zukunft zu sein, Utopia verwirklichen möchte, ein Zukunftsmenschenreich, dieser Prophet der Reinheit, der selbst nicht rein ist, dieser Prediger der Menschenliebe, der im Grunde nur sich liebt, dieser Forderer von Güte und Wahrhaftigkeit, der nicht begnadet ist, „wahrhaftig sein zu dürfen und dabei aus dem Herzen hervor gut zu sein" — sie taugen alle beide nicht viel. Hier, in diesen beiden Romanen, lebt Max Brods Geist, der abwägt und verwirft, hier auch sein Fleisch, das dem Grob-Sinnlichen in diesen Bezirken zuviel Raum gönnt; sein Herz schlägt erst in dem mittleren dieser Werke, in „Tycho Brahes Weg zu Gott". Zwischen zwei Menschen, an denen beiden sein Herz hängt, da es beide wohl mit seinem Blute tränkte, schlägt es in schmerzlicher Wahl: zwischen dem jungen Kepler und dem alten Tycho. Zwischen dem Ruhigen, Klaren, Kühlen und dem Unruhigen, Wirren, immer Brennenden! Zwischen dem in hohem Sinne Einfältigen und dem immer Verstrickten! Zwischen dem sich in Unschuld und ohne Berechnung frei Bewahrenden und dem an Menschen und Dinge sich mit seiner ganzen Seele hingebend Verschwendenden, in Menschenliebe oder -haß sich Verzehrenden! Zwischen dem Sachlichen und dem Leidenschaftlichen, dem Selbstsicheren und dem Ungewissen, dem Glücklichen und dem Unglücklichen, dem früh Fertigen und dem immer Unfertigen! Zwischen dem Erfüller und dem Vorläufer, dem Schicksal und seinem Opfer! Zwischen dem, der die Gesetze der Welt erkennen will, und dem, der um den Sinn dieser Gesetze ringt! Zwischen dem, dem Gott ein Urgrund ist, auf dem er bauen kann, und dem, dem Gott und die ganze Welt nur sein eigenes Wesen widerspiegeln, dem Gott krank ist, wenn Er krank ist, dem die Gestirne stammeln, wenn die Menschen stammeln! Zwischen dem Religiösen und dem, der nur Sehnsucht nach Religion hat, zwischen dem, der sich erlöst weiß, und dem, der nach Erlösung schreit! Zwischen dem das Höchstmögliche Leistenden und dem das Unmögliche Wollenden, der Gott zum Sprechen zwingen will, mit ihm hadert, ihn segnet und endlich doch — in der Todesstunde! — als geahnte Harmonie, als Ausgleich aller Gegensätze schaut! Nie war Max Brod mehr Stimme der Sehnsucht der Zeit als in diesem Werke von dem leidgepeinigten, durch eigene Himmel und Höllen gejagten erlösungshungrigen Gottsucher, dessen letzte Erkenntnis die Erkenntnis dieser Opferzeit ist: „Opfere dich hier, stirb, aber wisse, selbst am Kreuze wisse es — niemals ist es vollbracht. Nein, nein, nein, hilf und geh dabei zugrunde und wisse, daß du immer noch viel zu wenig geholfen hast. Sieh deinen Mißerfolg, sieh den Teufel, der triumphiert und dennoch, obwohl es sinnlos und vergeblich ist, hilf und hilf und hilf, ohne Dank, ohne Befriedigung, die Schamröte und das Schuldbewußtsein in der Seele, im Bewußtsein des Mißerfolgs hilf und hilf ..."

Tycho Brahes Weg zu Gott



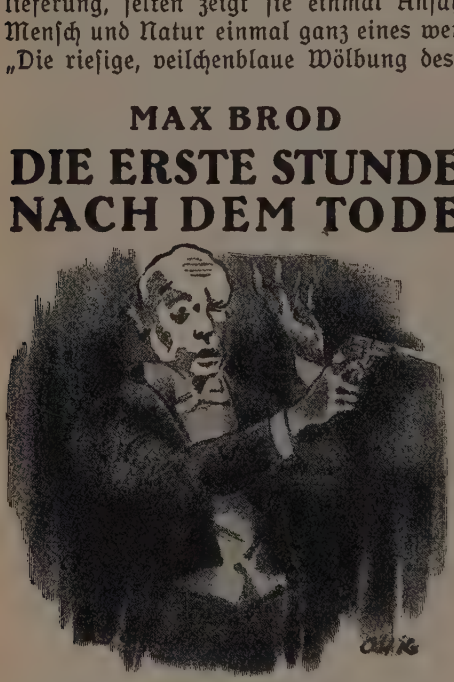
Zeichnung von Lucian Bernhard. (Aus der „Aktion" 1912. Nr. 34.)

MAX BROD

Aber solcher Zeitgehalt findet nicht immer eine Zeitgestalt. Neuartig ist an Brods erzählenden Werken die Blickrichtung, die Umsetzung von Erkenntnissen

Zeitgehalt und Zeitgestalt

und Gefühlen in eine von jeder Alltagswirklichkeit losgelöste Sinnbildhandlung, sozusagen der expressionistische Gesamtaufriß (am deutlichsten in „Schloß Nornepygge“ und dem „großen Wagnis“); seltener neuartig ist die Art und Weise der Einzelgestaltung von der Szene bis zum Sprachbilde. Da ist viel Psychologie, viel naturalistisch malende Breite, besonders in der Ausmalung sinnlicher Szenen, in der behäbigen Führung von Rede und Gegenrede. Vor allem ruht die sprachliche Einzelgestaltung: Bild, Satzform, Rhythmus, Wortwahl auf gepflegter Überlieferung, selten zeigt sie einmal Ansätze eines neuen Stiles. So wenn etwa Mensch und Natur einmal ganz eines werden, wenn es von dem Liebenden heißt: „Die riesige, veilchenblaue Wölbung des Abendhimmels war erfüllt von seinen Atemzügen. Seine unendliche Sehnsucht ging durch die stumme Landschaft.“ Oder wenn sich vor der schmerzhaft bewegten, innerlich zerrissenen Tochter Tychos, die dem Vater sich mitteilen möchte und doch nicht kann, die nächste Umgebung wie ein Sinnbild ihrer Seelensehnsucht, ihrer Seelennähe und doch Seelenferne auftürmt: „Stürmisch war Tycho fortgeschritten. Elisabeth hörte ihn in der Nähe die Arbeiter befehligen. Sie sah ihn nicht, denn vor ihren Augen richtete sich der Gartenweg empor wie ein braunes, windgeblähtes Segel und schlug ihr schmerzhaft ins Gesicht.“



Den Umschlag zeichnete Ottomar Starke

Es ist beziehungsvoll, daß Brods größtes erzählendes Werk, wie auch noch manches andere, in und um Prag spielt. Hier wurzelt er landschaftlich; hier ist er 1884 geboren, hier lebt er. Er stammt aus der Stadt, die zwischen Wien und Berlin in der Mitte liegt, in der Mitte aber auch zwischen Paris und dem Balkan, Westeuropa und Osteuropa. Er schafft in der Stadt, wo, besonders in bewegten Zeiten, die Reibungsflächen sich häufen, wo das schöne Gleichgewicht öfter bedroht ist, reines Dichtertum durch Denkertum gefährdet wird, Schaffen verwechselt wird mit Grübeln, Kunst mit Philosophie oder Mystik oder Religion. Man spürt den Einfluß dieser Stadt irgendwie, und sei es noch so verhüllt, bei allen neueren Prager Dichtern, heißen sie nun Paul Adler oder Franz Werfel, Max Brod oder selbst Franz Kafka. So hat auch Max Brod ein Doppelgesicht; zwischen den Schöpfern aus kritischer Welteinsicht und überschäumendem Herzensdrang steht er in der Mitte: einmal überwiegt das singende Herz, ein andermal das denkende Hirn. Er kann zum Philosophen werden, der auf die sprachliche Gestaltung seiner Erkenntnisse gar keinen Wert legt. Nur gedankliche Klarheit erstreben seine zusammen mit Felix Weltsch verfaßten, „Anschauung und Begriff“ (1913) betitelten

Dichter und Philosoph

„Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung". Dann hat in anderen Werken wie in der als „Ein Vademecum für Romantiker unserer Tage" bezeichneten Schrift „Über die Schönheit häßlicher Bilder" (1913) der Denker und Gestalter zugleich das Wort. Oder er schreibt in seinem Hetärengespräch „Erlöserin" (1921) eine Abhandlung über die Liebe. Geteilt zwischen Hirn und Herz, eine Art Wassermann unter den Expressionisten, immer klug und klar, gibt er da ein Musterbeispiel für eine umwertende Menschen- und Lebensbetrachtung, gibt er ein geistreiches Gedankenspiel, das trotz aller kühlen Logik, die er ins Feld führt, den Leser wirbelig macht, der in diesem Hetärengespräche fast nichts von der Liebe der Leiber hört und spürt, sehr viel aber von ihrer symbolischen Erlösungskraft vernimmt. Wedekind hat einmal mit seinem „Totentanz" Ähnliches versucht; hier geschieht es geist- und sinnvoller. Max Brod

Dieser Hang zum Gedanklichen, von der Landschaft genährt, wurzelt aber zutiefst im Blute. Max Brod leidet nicht, wie Wassermann, unter seinem Judentume. Sein großes Bekenntnisbuch „Heidentum, Christentum, Judentum" (1921) ist ein Bekenntnis zu einem Judentum zukünftiger Art. Heide ist, wer nur im Diesseits lebt, immer das Diesseits fortsetzen will; Christ ist, wer das Diesseits verneint, nur das Jenseits bejaht; Jude ist, wer im Diesseits ein Jenseits begreift, wer nicht wie der Christ erst durch den Mittler Gott den Nebenmenschen liebt, sondern unmittelbar, wer nicht wie der Christ ein „spiritueller Egoist" ist, sondern in der unmittelbaren Sorge von Mensch zu Mensch das „Diesseitswunder" der Liebe täglich erfährt, wer durch Gnade die Triebe heiligsprechen kann, die der Christ verdammt. Ist der reine Heide der geborene Herrenmensch, der geborene Krieger, ist der reine Christ das „isolierte Individuum", der Mönch, der Heilige, so ist der reine Jude der Prophet, der zugleich Seher und tätig Eingreifender, Priester und Politiker ist. Was heute in Westeuropa und Amerika herrscht, ist eine Mischung aus Christ und Heide, ein „Amalgam", eine Mischung, die ihre Unfähigkeit, Kultur in wahrem Sinne zu schaffen, bewiesen hat. Retten kann die Zukunft der Menschheit nur der Jude, dessen wahres Wesen noch unentdeckt ist —; daß das wahre Wesen des Christen ebenso unentdeckt ist, kann Brod natürlich nicht sehen. Das jüdische Schicksal ist die Voraussetzung für die jüdische Zukunftssendung. Denn sein diesseitiges Leben ist Wunder jenseitiger Gnade; es ist ein „zunächst in Verzweiflung untergegangenes und dann gnadenweise wiedergeborenes Diesseits, ein Geschenk Gottes". Erschöpft sich das Leben der Christen in der „Sorge um ein verlorenes und wiedergefundenes Jenseits", so weiß der Jude, der täglich das Diesseitswunder der Liebe erfährt, von Sorge nichts mehr. Diesseits und Jenseits sind durch das Wunder der Gnade eins. Freilich nur für den Juden der Zukunft, den wahren, unentdeckten, nicht für den der Wirklichkeit, vor allem nicht für den westeuropäischen Durchschnitt. Mit dem gehen Romane wie „Jüdinnen" (1911) oder „Arnold Beer" (1912) herb ins Gericht. Was hat auch schließlich der werdende Zionist Max Brod, der sich noch unter dem Naturalisten verbirgt, der „die ganze Seele der handelnden Personen, ihr Edelstes und Nichtigstes" darstellen will, mit nur Gescheiten, Gebildeten, aber Berechnenden, Unwahrhaftigen und Ungütigen, mit der westeuropäischen Verfallsart zu schaffen. Es ist natürlich nicht nötig zu erwähnen, daß in dieser Welt Liebe kein „Diesseitswunder" ist, sondern meist eine viel zu breit geschilderte, viel zu wichtig genommene Begegnung zweier Untermenschlichen, zweier Tiere, von welcher der noch unsichere Erzähler behauptet, sie beglücke. — Der Bekenner zum Judentum

Der Dramatiker

Neben dem Erzähler kann der Dramatiker nicht viel bedeuten. Das Drama „Eine Königin Esther" (1917) bestätigt schon Gesagtes; über das Lustspiel „Klarissas halbes Herz" (1923), an dem Max Brod selbst wohl kaum mit halbem Herzen hängt, schweigt man lieber. Ganz gibt sich der Dramatiker nur in dem Schauspiel „Die Fälscher" (1920). Hier öffnet er einen Blick in sein Zukunftsland, wo man nicht „Brüderlichkeit" und „Menschenliebe" schreit, von Wahrhaftigkeit redet, sondern ein Beispiel gibt, in Demut dient; sich selbst erniedrigt, in Namenlosigkeit untertaucht, aller Eitelkeit fern wirklich ein Bruder ist und liebt, die Worte Wahrheit und Güte nicht nur im Munde führt, sondern wirklich wahrhaftig, lauter und gütig zu sein sich bestrebt.

Der Lyriker

Dieser neue Mensch in seinem neuen Seelenreiche — es ist auch einer der Grundvorwürfe seiner Lyrik. Auch der Lyriker spricht seltener als der Erzähler. Zwei schmale Bändchen, „Das gelobte Land" (1917) und „Das Buch der Liebe" (1921), sammeln frühere und spätere Gedichte. Aus ihnen spricht kein neuer endgültiger Former: es gibt ganz wenig Stücke, die in sich gerundet sind wie eine Kugel oder zusammengeschossen zu einem Kristall. Aber sie sind geschichtlich bedeutsam: der junge Lyriker, der 1907 den „Weg des Verliebten" und 1910 das „Tagebuch in Versen" herausgab, schuf in kleinen hingeplauderten, in der Form gelockerten Gedichten, die ganz intime Erlebnisse aus dem nächsten Alltagsleben zum Gegenstande hatten, Vorbilder für eine Dichtungsgattung, die etwa dann durch Werfels „Weltfreund" in die Menge drang. Die kleinen Dinge zu sehen, das Unscheinbare zu lieben, unpathetisch, aber zärtlich zu einer Welt sich zu bekennen, die von der erhabenen Welt Stefan Georges weitab lag — von Max Brod hat es Werfel, hat es mancher andere neue Dichter gelernt. Und wie diese frühen Gedichte geschichtlich bedeutsam sind durch ihren Gegensatz zu der klassischen Welt Georges und Hofmannsthals, so sind spätere bedeutsam durch ihren Gegensatz zu der expressionistischen Paradieseslyrik:

Ihr plakatiert euer Güte-Plakat.
An allen Litfaßsäulen: Große Menschenliebe!
Verbrüderung! Umarmt euch! Sonnenstaat!

Wäre nur eure Unterschrift nicht so giftgrün, —
Gern glaubt' ich euch! In euren Augenwinkeln
Wär' eigensüchtig nicht dies Lächeln und Verblühn!

Ihr kennt nicht den Sonnenaufgang in des Nebenmenschen Aug,
Wenn man spricht, wonach ihn verlangt, tut, was er will.
Ihr sprecht nur immer selbst, winket den andern: Still!

Ihr versteht nicht zuzuhören. Zu verstehn versteht ihr nicht.
Wart ihr je zuzweit? Zuzweit, wenn man nicht mehr spricht,
Wie Sonne und Mond zuzweit, — zuzweit wie Mann und Weib —

Zuzweit wie du und ich. Kein Gott gibt mehr. Zuzweit
Tönt die Welt und krönt der Himmel höchsten Palast —
Und zuzweit ist so tief innen, daß man es kaum erfaßt.

Zuzweit ist Herzrausch, zuzweit ist weinende Bescheidenheit.
Zuzweit hilft einander. Und wo tiefste Hilfe ist,
Ist auch zuzweit. In weiteste Ferne geht zuzweit.

Ihr aber verpaßt, nur einmal einem Freunde
Über das Haar zu streichen, — fragen, ob er schlafen kann.
Ihr brüllt nur los. Für euer Gebrüll bezahlt man dann.

Drum wo ihr gut heißt, will ich bös mich nennen,
Wo ihr für liebend geltet, lieblos mich bekennen,
Wo Größe euer Tun ist, in das Allerkleinste rennen.

Weg, weg, ihr Larven, Erlösungs-Großbetrieb,
Weg, Tourniquet des Gottesreichs, Elektroturbine Versunkenheit,
Warenhaus „zum großen Erbarmen", Patent „Jenseits der Zeit",

Weg Tenorarie der Demut, Kino der Rettungstat,
Plakat „Ich revoltiere" und du vor allem: Inserat
„Wie werde ich paradiesisch". — O ihr, aus denen Lästrung schreit,

Ahntet ihr, was Gefühl ist, das Blick an Blicke reiht —,
Ihr wäret nicht so laut, nicht so verlassen
Laut, eure Liebe röche nicht wie parfümiertes Hassen,

Ihr sänket einmal Abends um, für Mutterstirn
Und Kuß bereit — und Gott nicht gar so weit, so weit —
Und unsere Zeit wäre nicht unsere Zeit.

So steht Max Brod zwischen den Zeiten: früher zwischen den Älteren und den eigentlichen Expressionisten, später zwischen diesen und denen, die kommen.

Viertes Kapitel

Glaubenslose Metaphysiker

In Max Brods Drama „Eine Königin Esther" stehen sich am Schluß zwei Menschen, die Schweres gelitten, stehen sich König und Königin gegenüber: vor einem Scheiden, dem vielleicht ein Wiedersehen folgt. „Wer wird mir sagen," fragt der König, „was Recht ist, wer wird mich lehren, das Gute tun? Denke daran, wie ich dich gefunden habe! Denke an unsere ersten Tage, unfaßbar vor Glück! Denke an unseren Gang in das schweigende leuchtende Dorf hinaus! — Denke an die Felder, an die Landschaften, an die Säle, an die Zimmer! Denke an den Schatten dieser Grotte! — Und all das nun wozu? Wozu?" „Vielleicht, damit wir besser werden", antwortet Esther. Aber der König ist noch nicht zufrieden, hat noch eine quälendere Frage: „Sage mir noch das eine: Mußten wir zerbrochen werden, um gut zu werden? Ergründe mir dieses Geheimnis." — „Es ist unmöglich, Mensch zu sein", bescheidet ihn Esther, die hatte töten müssen. „Dennoch bleibt uns nichts anderes übrig."

Aus diesen Worten des Verzichts glimmt doch ein Hoffnungsschimmer. Mensch sein heißt dunkles Schicksal und lichte Sendung, heißt ein schwerer Nachtgang um eines hellen Morgens willen, heißt Schuld und Erlösung. Die solche Worte sagt, weiß von Gott, weiß von der Gnade, hat einmal Liebe als Diesseitswunder erfahren, hofft darum gottgläubig noch einmal auf dies Wunder durch Gnade.

Glaubenslose Metaphysiker

Was aber bleibt den Tausenden, die Gott nicht erfahren haben, sich nicht nach ihm sehnen, die das Nietzsche-Erlebnis „Gott ist tot!“ geschlagen hat, die aber trotzdem — jedem Materialismus, jedem Verstandeshochmut todfeind! — von der Rätselschwermut des Daseins sich nicht lösen können? Was bleibt diesen Metaphysikern ohne Glauben? — Grundlos entgleitet ihnen der Boden unter den Füßen; Denken stürzt in Abgründe, peinigt sie mit der Erkenntnis der Zweck- und Sinnlosigkeit der Welt, und auch die Liebe, scheinbarer Halt über dem Bodenlosen, führt nur zu tieferer Vereinsamung, ist Augenblicksrausch, hinter dem sich Dauerekel verbirgt. Heb dich gen Himmel, du stürzt ab, stirbst oder bist — noch lebend! — erstorben. Drei Reiter regieren die Welt, aber Liebe heißt keiner von ihnen, nur Brunst:

Wir sind die Welt: Not, Brot und Brunst!
In deiner Hüllen Zauberkunst:
in deiner Sinnen Farbenglut,
in deiner Sprachen Märchengut.
herrsch herrisch der Instinkte Wut!
Versteck dich nicht — wir kennen dich:
aus jedem Finger spricht Verrat,
aus deiner erdenfernsten Tat
schreit laut dein notgepeitschtes Ich!
Heb dich nicht hoch — wir fliegen mit,
aus deines Fluges höchstem Glück
fällst du uns rettungslos zurück:
in Kot nach deinem Himmelsritt!

Diese Bekenntnisverse sind von Gustav Sack.

1. Gustav Sack

Als Gustav Sack (geb. 1885 in Schermbeck bei Wesel im Rheinland) 1916, einunddreißigjährig, beim Vormarsch gegen Bukarest fiel, gleichsam, als ob der Querschläger, der ihm die Brust zerriß, ihm noch recht geben sollte, wie sinnlos das Geschehen sei, da wußten außer dem um zehn Jahre älteren Dichter Hans W. Fischer und Sacks Schwager Hans Harbeck kaum ein Dutzend Menschen, daß der Schlachtentod da den ursprünglichsten jungen deutschen Dichter hinweggerafft hatte. Denn erst im Jahre nach seinem Tode erschien, früher von bekannten Verlegern zurückgewiesen, sein Erstlingsroman „Ein verbummelter Student“, 1919 „Ein Namenloser“; aber den Eindruck des Unvergeßlichen gab doch erst die von Sacks Frau herausgegebene, von Hans W. Fischer eingeleitete Gesamtausgabe in zwei Bänden (1920).

Der Mensch

Unvergeßlich der Mensch! Block aus Urgestein: Urgewalten und Urleidenschaften hingegeben und verfallen, verfallen dem Rausche der Liebe und des Weins, unverwüstlicher Geselle, Ramschbruder, der an einem Abende elf Ramsche hat, verliebt in naturhaftes Dasein, das ihm sein Körper schenkt — immer wieder badet er ihn nackt (noch im Kriege!) in Sonne, Wasser und Wind —; Kenner alles Wachsenden, Grünenden, Blühenden, Freund eddischer Naturgewalten und ihres mythenhaften Wesens, Freund des Sturms und des Gewitters, geborener Soldat, aber in stetem Kampfe gegen Kommißdrill und Massenzucht — noch im Kriege tut's der Offizier nicht ohne Stubenarrest —, Eigenbrödler, der sich gegen Massengefühle, wie die von 1914, stemmt — man

lese sein Schauspiel „Der Refraktair"! Eigenbrödler auch als Schaffender, Liebhaber nordischer Dichtungen, der Edda, Byrons, Shelleys, Liebhaber der Philosophen, die hinter den dunklen Welthintergrund schauen, Freund Spinozas, Schopenhauers, Nietzsches, Freund des Weltdichters Goethe, Feind aber jedes literarischen Klüngels, jedes Kunstzigeunertums, jedes Verächters des Handwerklichen in der Kunst, Feind jedes geistigen Betriebes — ein einziges Mal hat er ein Theater betreten! — so Feind der namentlich bei sogenannten Geistigen oder Literaten oft ihn abstoßenden halben Hingabe, daß er einmal einen seiner Bekenntnishelden, den Namenlosen, zornig ausrufen läßt: „Man zeige mir den, der ganz leibgewordener Wille zu einem Ziel ist! Das ist alles geistiger Mischmasch und Kitsch, so daß als die Erträglichen nur die bleiben, die körperliche Fertigkeiten üben und lehren. Der Soldat der Matrose, der Flieger und Polfahrer, das geht noch an, das andere ist verkümmert und zersplittert, ist trüber Mischmasch und Aufguß und Kitsch." Aber wenn dieser Mund dann herausstößt: „Ich pfeife auf das, was sich Geist nennt! Das ist Lug, Mittel, Dunst... Lieber verroht, als vergeistigt... Ach! ich ärgere mich, wenn ich überall und stets und allerorts unseren Kopf gelobt sehe auf Kosten unseres Unterleibes, den jungen Trieb auf Kosten des uralten Stammes, die Gefahr auf Kosten der Sicherheit, das schillernde Schweifen und ratlose Vagabondieren auf Kosten der Ruhe, die geniale Krankheit auf Kosten der philiströsen Gesundheit. Nein, der Geist ist nie Zweck, ist immer Mittel und Organ, und so soll es sein. Zweck ist stets unser Leib; wird aber jener zum Zweck, so ist die Disharmonie und Krankheit da. ‚Ein Dieb ist der Gedanke am Leben'; genießen sollen wir die Schönheit des Lebens, aber nicht über sie denken, um dann über dieses Denken wieder zu denken. O du Welle, die nur lebt, um am Felsen zu zerschellen!" — wenn dieser Mund so spricht, so ist das nicht das Bekenntnis eines glücklich Unbeschwerten, den Geist nicht quält, der von der Fragwürdigkeit der Welt nichts weiß — im Gegenteil: es ist das Bekenntnis eines von Fragen Zermarterten, der zum Fragloſen flüchtet, zum rauschvollen Vergessenwollen, der zur Dirne gehen kann, weil er, der „Komplizierte", der „das Nichtkomplizierte", den „eindeutigen Trieb" wittert, hier nur

Für den Trieb gegen den Geist!

Der Literat
Zeichnung von Gustav Sack

reine körperliche Urgewalt spüren will — und doch nicht spüren kann und darf:

Wenn sie die Hüllen wütend von sich reißt,
wenn ihre Brüste ihm entgegenprallen,
wenn ihre Schenkel durstig ihn umkrallen
und fassungslos ihr Leib sich an ihn schweißt,

ruht immerfort sein Auge wie verwaist
auf ihrer Lust und ihrem irren Lallen,
wie ein Korsar die trunkenen Vasallen
müd und verächtlich in die Schranken weist.

Und doch ist ihre Lust das eine Band,
das ihn mit dieser schalen Welt verbindet,
aus deren Mittelpunkt er — wie gebannt

von bösen Zaubern — ihren „Sinn" ergründet,
den Sinn, den, nur ein Wort und bunter Tand,
er ewig sucht und den er niemals findet.

Und doch am Geiste leidend!

Kein „Undifferenzierter"! Im Gegenteil ein höchst Verwickelter! Ganz Kind dieser götterlosen Zeit, dem der Versuch der Verwirklichung einer christlichen Menschheit ein zweitausendjähriger „tragischer" Irrweg ist — wieviel „nutzlose Kraft" ist um des „melancholischen Hebräers" willen „vergeudet" worden! — sieht er sich doch immer von Rätseln umlauert, ausgeliefert dem „ruhlos wilden Spuk, dem Geist", muß er alles durchdenken, durchgrübeln, muß sein sinnenfrohes Auge doch immer nur wieder dem Grüblerhirne Stoff geben:

Ein heißer Zwiespalt schreit
durch meine Welt! Mit einem Herzen weit
geöffnet aller Sinnen bunten Formen
vereinigt sich ein Drang nach Wesenheit,
nach grauen Formeln und nach ewigen Normen:
ich seh in Nymphen stets Sibyllen nur und Nornen.

Ein Zwiespältiger — „bald Gott und Weltenschöpfer, bald Trunkenbold und Fensterspeiger!" —, der einmal im „Namenlosen" dies Bild von sich zeichnete:

Selbstbild aus dem Namenlosen

„Ich bin so oft berauscht gewesen, wie der Schaum am Champagnerkelch war ich trunken; und war nüchtern wie der Fisch im kältesten Bergbach; ich habe gehaßt mit der Ausschließlichkeit und Wucht des sinnlosen Triebes und habe in wissenden Stunden diesen Haß glühend genossen; ich habe geliebt mit der brutalsten Gier und ein anderes Mal mit dem delikatesten Bewußtsein und Selbstgenuß; ich bin großmütig gewesen wie ein Tor und neidisch wie ein hungriger Hund, ich habe in einigen kurzen Minuten rauschlos in einem purpurnen Strudel des Glückes geschwommen und habe, öfter als ich es wissen mag, in wortloser Verzweiflung vor den Toren des Todes gestanden, und habe mich dann aus all dem Fremden, das mich zerdrücken und zerquetschen wollte, emporgerissen, wie von den braunen Riesenschwingen eines Adlerpaares getragen in einen Himmel der blauesten Poesie, in ein Elysium der süßesten Narkotika; ich habe in allem Wissen umhergetastet und bin an manchen Stellen bis auf den Grund getaucht — ach! die Meere waren seicht — und was ich aus alledem mitgebracht habe, ist das, daß ich gelernt habe, daß wir in einem Meer von ewigen Rätseln und Unergründlichkeiten schwimmen. Wir sind nichts denn ein Blitz in der Nacht, der einen kleinen Umkreis in ein fahles trügerisches Licht taucht. Was er da fahl und verschwommen und übergrell mit seinem Lichte

beleuchtet, mit seinem Lichte schafft, das ist unsere Welt. Wir haben nichts, wir sind nichts als die blitzartig auftauchenden Bilder. Und in ihnen ist keine Schuld und keine Güte, kein Schön und Häßlich, sie kamen so wie sie kommen mußten. Und daß wir die Fähigkeit haben, wie Schaum vom Schaume der Wellen, diese Bilder in der Erinnerung wieder zu schaffen und an ihnen weiter zu leiden, daß wir nicht vergessen können und dabei von einem wilden Hunger nach dem Wissen eines zureichenden Grundes für alles dieses gepeitscht werden, das ist unser Privileg und grundlosestes Leid."

Das Werk

Einer ganzen Zeit Leiden, einer ganzen Zeit Zwiespalt hat, so fühlt er, in ihm „sein Hauptquartier aufgeschlagen. Aber ich will ihn schon kennenlernen, ich will ihm Auge in Auge sehn, er soll schon Hals geben, dieser Hund! —"

Gustav Sack

So einzigartig und darum unvergeßlich wie dieser Mensch ist auch sein Werk, das in der Hauptsache Spiegelung dieses Menschentums ist, seine Entwicklung jahrgetreu wiedergibt: die Schermbecker Tage des ewigen Studenten, der als verbummelt gilt, das Erstlingswerk; den Rostocker Sommer 1912, da er einjährig diente, „Der Namenlose"; die Entwicklung bis zum Kriegsausbruch das Romanfragment „Paralyse", die Gedichtsammlung „Die drei Reiter" und die Novellensammlung „Der Rubin"; die ersten Kriegsmonate in der Schweiz das vieraktige Schauspiel „Der Refraktair"; die übrige Kriegszeit endlich „Aus dem Tagebuch eines Refraktairs und andere Novellen" und die „Andeutungen": „In Ketten durch Rumänien." Von diesen Werken kennzeichnen Mensch und Künstler am reinsten die zwei Romane und das Romanfragment. Ein junger Mensch, Kind einer götterlosen Zeit, der sich abquält, erkenntnistheoretisch Weltgrund, Weltzweck, Weltsinn zu erfassen, scheitert. So im „Verbummelten Studenten". Wiedergeboren als „Namenloser" sucht er, „um im Relativismus und Positivismus bestehen zu können, Stütze und Verbindung mit dem Innersten der Natur durch geschlechtliche Liebe". Aber auch diese „Rauschtheorie: Das Ungeheure ist nur zu ertragen im Rausch und alle unsere Handlungen sind narcotica" entpuppt sich als falsch: Rausch ist Flucht und Flucht ist Feigheit. Der Namenlose erhängt sich. Steht auch er, der ewige Bekenner, im dritten Werke wieder auf, wer wird er sein? Der Namenlose hat seinen Nachfolger

Der verbummelte Student
Der Namenlose

Paralyse

vorgeahnt. Es ist „der rauschlose Mensch, der freie Mensch, wie er sich gehört, ... der, der der Unerklärbarkeit und vollkommenen Haltlosigkeit lachend ins Auge sieht, der sie keinen Augenblick vergißt, der ihr zum Trotz lebt, der in uferlosen Meeren mit Freuden schwimmt, der keines Ruheortes für sein kurzes Sonnendasein, der keines Glückes bedarf, es müßte denn gerade sein Trotz und sein Wandern auf Eis sein Glück sein. Aber er nennt es nicht Glück, er ist zu stolz, man verschwendet ihm dieses Wort auf zu Vieles, und er verachtet Abendröten und Astern und blaue Veilchenglücke. Er sagt: gebt mir noch uferlosere Meere, noch kälteres Eis. — In sein Auge möchte ich sehen, aber wo gäbe es solchen — Herrn der Welt? Wie würde er höhnen über das violette Glück meiner vegetativen Seele, das sich in windstille Gräben und Winkel drückt! Wie würde er es mit seinen Füßen beiseite stoßen und mit seinen Augen nach Firneneis und Gletschern suchen!" Es ist der Held der „Paralyse", der ganz Einsame, der von allem Lebendigen Geschiedene, der in Wüsten und Gletschern Hausende, „einsam und rein" wie der Stein, aber auch, wie er sich sagen muß, „hart und taub und kalt wie er und ganz steril", Meister jetzt der Sprache, die aber, „anstatt Handwerkszeug und Meißel zu sein", „autokratisch" ward und nichts tat, „als nur mit Worten spielen, mit Worten spielen nur des Spielens und müden Spielens und des koketten Klingens wegen", „schimmernd in toten Farben, klingend in toten Klängen", ein lustvoll müder, böser Selbstbeobachter seiner Auflösung. Wenn auch er zerschellt wäre, wie er sollte, dieser Nietzschesche Herr der Welt, in welch neuer Gestalt wäre er wieder erstanden?

Gedankenwerke

Es sind, wie man sieht, Gedankenwerke. Gedankenringen ist ihr Inhalt und Gehalt. Ihr Geschehen anzugeben, würde nur irre führen. Geht's etwa um Liebe, geht's etwa um Dirnen, die zweimal ein Leben vernichten!? Nein! Es geht um Menschwerden und Menschsein; um einen einsamen Ringer geht es, dem alles Erleben zum Sinnbild wird, um einen der wenigen ganz ehrlichen Bekenner.

Leidenschaft zum Sinnlichen wie zum Unsinnlichen

Gedankenwerke also; aber Gedankenwerke, wie die Dostojewskis und Nietzsches, in denen gleich glutvoll die Leidenschaft zum Sinnlichen wie zum Unsinnlichen pulst, Gedankenwerke eines Romantikers, der ebensoviel Logik wie Lyrik hat, ebensoviel von der Natur weiß wie in ihr und von ihr träumt, der ebenso heimisch ist im Innern der Erde, Bergmann, der in die Tiefen steigt in jedem Sinne, wie auf den Gipfeln der Berge, in Wolkenhöhen, wie auf der ebenen Erde, wo der „dunkelblaue Enzian" — viermal heißen nach ihm Kapitelüberschriften im „Verbummelten Studenten" — ihm romantische Erkenntnisse läutet. Immer hat die Leidenschaft zur Welt der Dinge wie zur Welt der Gedanken die gleiche sinnliche Fülle, immer ist er eines ganz.

Der Vergötterer des Bildes der Welt

Man höre die Vergötterung der äußeren Welt, abendlicher Landschaft aus dem „Verbummelten Studenten":

„Sieh, wie ein flacher grüngoldener Weinbecher ist der Himmel über die Erde gestülpt. Dort, wo die sinkende Sonne hinter dem Himmelsglase leuchtet, hängen purpurgoldne Schaumtropfen an der Weinschale, und drüben im Osten, wo der Mond rot und gespenstisch groß durch sie hindurch blinkt, liegt blauschwarz, die kalte Nacht hinter ihr und reißt blutrote Risse in sie. — Nun werden die Rotweintropfen im Westen aussehen wie brennender Purpur, die ganze Schale leuchtet und flammt — hörst du nicht, wie sie klingt? Ein klingender, mächtiger Ton, süß und lang, als wollte er nicht enden — laß mich aufgehen, großer Gott, in deinen Farbenklang, selbst du werden und rosenrote klingende Welt."

Oder man höre die Vergötterung der sinnlichen Trunkenheit im „Namenlosen“: Gustav Sack

„Es ist Abend und wir sitzen in einem Garten am Strand. Die Wellen plätschern dicht an unseren Fuß und die Boote kehren zurück. Müde rollen die Segel herab, träge schaukelt der Kahn, aber die Augen der Heimkehrenden leuchten nach See und Unendlichkeit. Es ist kühl geworden und die letzten Gäste gehen. Da setze ich mich neben dich und fasse deine Hände und du lehnst dich an mich, müde und schwer. Wir blicken in den Abend hinaus, in den goldbraunen Himmel und die schimmernden Wasser, über die wie große traurige Schwäne die letzten Segel gleiten; von ferne, von irgendwo ferne über den Wassern kommt ein weicher Gesang und da beginnen wir von unserer Liebe zu reden. Die erste Freude, die uns lähmte und sprachlos machte, ist vorüber und jetzt können wir die Fülle unseres Glückes nicht mit Händen fassen und möchten weinen vor Seligkeit. Kühler wird es und dunkler wölbt sich der Himmel über den dunkleren Wassern.

Du weißt nicht, was es heißt, wenn unser Gott das Nichts wird und dann in unser Leben die Liebe fällt. Wenn die Worte alle zerfallen und die Grenzen alle verschoben sind und es uns im Haltlosen umhertreibt und wir nicht wissen wohin? wozu? Wenn Alles Lüge wird und Sinnlosigkeit und Fragwürdigkeit und Nichtigkeit und Alles weniger als Staub — nur du! nur du! Du weißt nicht, was es heißt, den Grund unter sich zu verlieren, über dem Bodenlosen hängen, wo das schwarze Nachtgevögel der Zweifel und Rätsel um uns huscht, kein Grund, kein Ziel! — nur du! nur du! Du weißt nicht, was es heißt, vor sich selber fliehen müssen, du weißt nicht, was Zerrissensein heißt, nicht glauben können und doch mit hungerndem Herzen glauben müssen an ein Festes in diesem wüsten Meer, das Urälteste und Gewisseste, das was stand wie Granit, herabgerissen und an seiner Stelle ein grinsendes Rätsel, ein schauerliches Nichts sehn müssen — nur du! nur du!

Da schwindet wie durch Zauber das Grauen und entsetzliche Verlassensein, die Fragwürdigkeit und das ewige Rätsel sinkt, der Abgrund, das gähnend Bodenlose, das schwarze Nachtgevögel ist nicht mehr, die Flucht hat ihr Ende erreicht, und ich bin geborgen, ich habe Grund und Ziel und suche nicht mehr. Ich bin nicht mehr ich, ich bin vielleicht du? oder ein seliges Nichts? ich bin verloren in schluchzender Glückseligkeit, ich bin ein Hauch, der dich umspielt, der nichts weiß als dich zu umspielen und ewig zu umgaukeln. O du! O du!

Du weintest leise an meiner Brust, am Himmel begannen die Sterne zu funkeln und zu unseren Füßen plätscherte und schmeichelte das Meer mit seinem schwarzen Wellengezottel — —“

Das Ringen um den Sinn der Welt

Und nun höre man die andere Stimme, fühle die gleiche leidenschaftliche Glut kochen in den jagenden Frage-Sätzen des Denkers und Grüblers, der dreimal unter das Leben dreier Nachbilder seines Ich ein Verloren! Verspielt! Am Ende! setzt. So im „Verbummelten Studenten“:

„Erst stirbt der Gott da hinter den Sternen und steigt der der Erde hoch, dann — — Dann? Dann liebt der Erdengott seine Erde — — Lieben? Was ist denn da noch zu lieben? Zu lachen höchst! Lächeln muß er, lachen muß er, muß traben wie ein stolzes dummes Tier —!

Werde ich nicht auch dann in die Welt gestoßen, ohne daß ich es wollte? Muß ich nicht auch dann mich gegen das Leben wehren? Mit Lachen und Stolz mich wehren? Und dankbar sein für etwas, das ich nicht gewollt, das ich nachträglich gut gesagt, trotzdem, ja gerade weil es mich quält: weil ich mit einem Ja besser als mit einem Nein leben kann? Muß ich nicht Dankbarkeit, Freude, Interesse, Liebe lügen? Lügen, ich kann nicht anders! — Es ist ein Lügen, das Leben lieben, das Leben, von dem ich nur seine Lüge kenne; es verlachen, wenn ich nicht weiß, worüber ich lache; es erforschen, wo ich nicht weiß, was ich erforsche; mich an ihm freuen, da ich nicht weiß, worüber ich

mich freue; es fortwerfen, wenn ich nicht weiß, was ich fortwerfe; es weiter wollen — wozu? wo ist der Sinn? wo ist der Zweck? wo ist der Grund? — Kein Wissen, kein Sinn, kein Zweck, kein Grund, kein Ziel, kein Entfliehn — verflucht!"

Und ähnlich im „Namenlosen"! Er hat gerungen um „ein Symbol für die Eindeutigkeit der vieldeutigen Welt, an deren Buntheit und unendlicher Rätselhaftigkeit er sich nun, da er sich ihrer Eindeutigkeit bewußt bleibt, erst erfreuen kann"? Und das Symbol war ihm der Trieb, war ihm das „konzentrierteste Leben". Ja, aber, und damit beginnt die Reihe der Fragen, die ihn in den Todesabgrund stürzen: Warum dies Symbol? Warum überhaupt ein Symbol? Braucht der Geist denn eines?

„Ist für ihn dieser Umweg nötig? Kann nicht für ihn die einfache Erkenntnis, wenn sie in ihrem Ausdruck — und nicht nur in ihrem Ausdruck — auch immer bildlich bleibt, genügen?

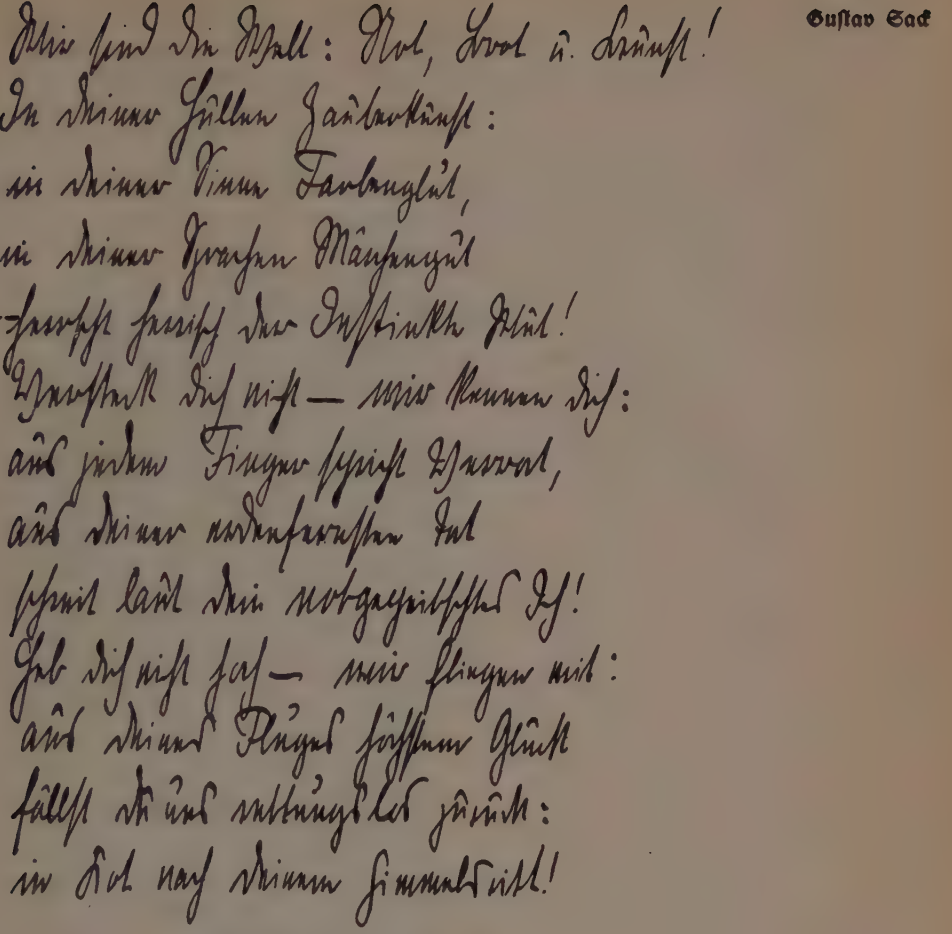
Und bedarf er des Symbols doch, so kann ich höchstens ein zufälliges Zusammentreffen beider Richtungen, des ruhesuchenden Willens und symbolsuchenden Intellekts, in jenem einen Wesen annehmen — ein zufälliges Zusammentreffen im Knotenpunkt des Lebens!

Aber zufällig — das heißt hier und in meinem Mund soviel wie eine Flucht zum Glauben und Wunder. Hier steckt der Fehler. Die Möglichkeit der Verknüpfung ist da, aber meine Deutung dieser Möglichkeit ist — falsch.

Und der Fehler steckt in der Trennung von Körper und Geist, von Wille und Intellekt, wie er ebenso steckt in jenem Knoten, den ich mir geknüpft haben wollte aus Denken und Gefühl — ich brauche ihn garnicht so gewaltsam mit Pulver und Blei zu durchhauen — er steckt in meiner Trennung von Ich und Welt, er steckt in meinem Rausch und meinem Bedürfnis nach Rausch, er steckt in meiner Müdigkeit, die doch zugleich etwas Aktives, heftig Abwehrendes ist, er steckt in meiner Schwäche, die doch auch meine Stärke ist, in meiner Krankheit, die doch zugleich meine Gesundheit ist, in meinem Pessimismus, der andererseits Optimismus ist, er steckt in meiner ganzen Haarspalterei der Liebe, in dem Sich-selbst-Aufgeben und -Auflösen, das doch gerade so gut ein gewaltsames Zusammenraffen und Konzentrieren ist, in meinem Wunsch geliebt zu sein, der aber seinerseits keine Liebe sein will, in meiner Liebe, die keine sinnliche sein will, aber doch Liebe ist zu der mich sinnlich Liebenden, er steckt in allen Begriffen, mit denen ich bisher operierte, — denn er steckt in der Sprache selbst, die willkürlich trennt und Grenzen setzt, wo alles grenzenlos ist und fließt, die die Dinge meistern will, während sie von den Dingen getrieben wird, die Dinge haben eben keine Grenzen, es ist alles Bedingtheit, Verkettung und Strom —: das Denken ist Stückwerk und Dunst und ewige Gefahr, das Wort ist Trug und die Schrift ist Gift, der Satz ist eine Schlange und giftige Verführerin und das Buch ein Knäuel von ihnen. Bild und Körper, das ist's, und die goldene Ruh."

Zusammenfassung

Die Beispiele genügen. Zu den erschütternden menschlichen Dokumenten dieser Zeit bestimmt diese Werke ihr Gehalt, zu den bezeichnendsten künstlerischen ihre Gestalt. Was in ihnen erlebt und erlitten, ist Kunstform geworden: die Rätselschwermut dieses Künstler-Menschen schuf einen Stil der Rätselschwermut. Nicht mit den Mitteln des Literaten! Im „Refraktair" stellt einmal Egon, Gustav Sacks Maske, dem dichterischen Stil den des zeitgenössischen Literaten gegenüber. „Sein Stil, was er Stil nennt, besteht aus absonderlich und überraschend zusammengeknobelten Metaphern, einem krankhaft ängstlichen Vermeiden der gleichen Worte, der gewohnten Gedanken und Wendungen — er weiß gar nicht, daß Stil Rhythmus ist, und daß der Mutterleib, die erste Bedingung des Gedankens, des Satzes, der Rhythmus, ein rein körperliches Gefühl ist, dessen leisem Wiegen und Widerstreben sich die Wendungen und Worte



Handschriftprobe von Gustav Sack
(Manuskript zu Paralyse 2)

und der Satzbau unterfügen —" Wer nur eine Zeile von Gustav Sack gelesen, fühlt sich getragen von diesem Strome.

Auf dem Wege zu Neuem

Wir können nur ahnen, was Gustav Sack uns noch gegeben hätte. Teile des „Rubins" und der Novellensammlung „Aus dem Tagebuch eines Refraktairs" zeigen ihn auf neuen Wegen. Kunst beginnt ihm noch etwas anderes zu sein als ein Abstoßen „fremder, quälender Elemente", ein „pathologischer Prozeß, Krankheit und Medizin zugleich", wie er sie in schärfstem Gegensatz zu Hans W. Fischers „Dreißigjährigem" im „Namenlosen" gefaßt hatte, beginnt ihm aber auch noch mehr zu sein als das Üben sprachlicher Meisterschaft. Der Vereinsamte begann — ein Mensch, seine Frau, hatte ihn erleben lassen, was Menschen sein können — zu den Menschen wieder herabzusteigen. So traf ihn der Tod, der Dämon, den er in der Vision mehr als einmal geschaut.

Tod

2. Gottfried Benn

„Fratze der Glaube,
Fratze das Glück,
Leer kommt die Taube
Noahs zurück."

Gustav Sacks rein künstlerische Bedeutung liegt nicht nur in der fertigen großen Leistung, die sein Werk darstellt, sondern liegt auch in der Gewähr, daß den Jünglingswerken Manneswerke gefolgt wären. Die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, die Chaotiker waren wie er, haben nur im rauschhaften Jünglingsalter etwas zu sagen, sind ohne Entwicklung, verflachen oder verstummen. Der begabteste dieser Chaotiker, in manchem Gustav Sack wesensverwandt, Gottfried Benn, verstummt.

Der Sektions-Dichter

Ein schmaler Band, „Die Gesammelten Schriften" (1922) betitelt, umfaßt das literarische Lebenswerk, von dem ein Sechsunddreißigjähriger sich selbst in einem Epiloge wegwendet: Dem Verfasser der erschreckendsten, grausenhaftesten, grausamsten Gedichte dieser Zeit, dem Verfasser der „Morgue", der Gedichtsammlung „Fleisch", dieser Sektionslyrik in jedem Sinne, sind diese Dichtungen noch zu zahm: „... ich schreibe nichts mehr — man müßte mit Spulwürmern schreiben und Koprolalien."

Die Werke sind zum Teil so geschrieben: scham-lose Bekenntnisse und Erkenntnisse eines Arztes für Geschlechtskrankheiten, der den Menschen nackt gesehen, eines Pathologen, dessen Hände Tausende von Leichen sezierten, eines aus Jahrtausendträumen Aufgeschreckten, für den der Mensch nichts ist als „Dreck", ein „mit Gotteskindschaft, Sinn und Zweck" „belogenes und betrogenes" Opfer, ein armer Schlucker oder hirngeiler Hanswurst, bei weitem nicht die „Krone der Schöpfung", sondern meistens ein „Schwein", dessen tierisches Leben er mit Ekelbildern begleitet, dessen Leiche er noch auf das Eis seiner Betrachtung legt, als Sammelpunkt aller widrigen Krankheiten und widrigen Triebe bloßstellt: er, der Arzt, selbst „ein hirnzerfressenes Aas, mit Flüchen im Nichts zergellend, bespieen mit Worten, verärft vom Licht —"

Wirkliche und metaphysische Welt

Dieser Arzt, Kind des zwanzigsten Jahrhunderts und als solches Empörer gegen das neunzehnte, gegen dies naturwissenschaftlich gerichtete eitle Jahrhundert, das aufging in Einzeluntersuchungen, Statistiken, Beschreibungen des Formalen und lächerlichen Versuchen mit Menschen und Tieren — auch Benn hat ihm als Arzt gefrönt und sogar die Goldene Medaille der Universität Berlin für ein solche Arbeit errungen —, dieser Arzt hat ein Urerlebnis, das ihn selbst von der früheren Denkweise zwar loslöst, aber doch nicht ganz erlöst, weil Erlösung nur im Strome des allgemeinen Lebens, nicht im Einzelleben möglich ist, Erlösung zugleich Auflösung bedeutet. Die ganze sogenannte wirkliche Welt, so erfährt er, ist nicht die eigentliche; eigentlich ist nur der dunkle Gefühlsstrom, auf dem alles treibt; es ist falsch, das Gefühl zu den Empfindungen zu rechnen, Gefühle hängen nicht von Reizen ab, sind das Unberechenbare. Metaphysiker, der er ist, kommt es ihm auf den Sinn der Welt, nicht auf das Bild der Welt an, auf das Ganze, nicht auf das Einzelne, auf das metaphysische Ich, nicht auf das empirische. Und er erfährt es: dies metaphysische Ich. Unfähig als Arzt, als Psychiater, dauernd „individualisierend zu beobachten", erlebt er das, was „als Depersonalisation oder Entfremdung der Wahrnehmungswelt bezeichnet wird", beginnt er „das Ich zu erkennen als

Das metaphysische Ich

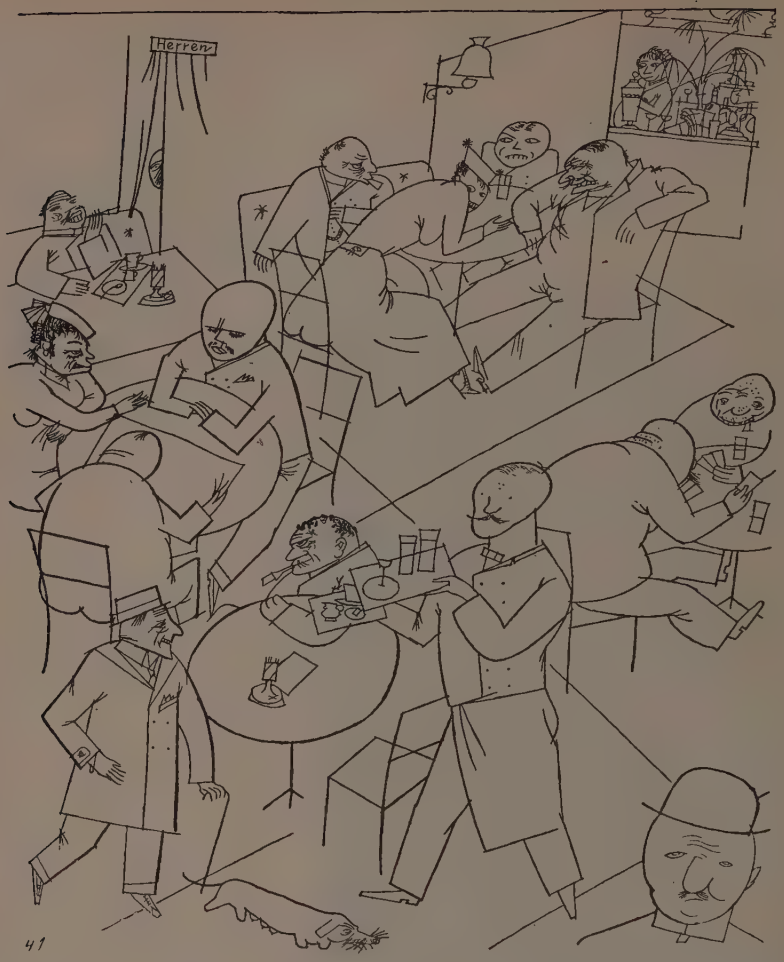
ein Gebilde, das mit einer Gewalt, gegen die die Schwerkraft der Hauch einer Schneeflocke war, zu einem Zustande strebte, in dem nichts mehr von dem, was die moderne Kultur als Geistesgabe bezeichnete, eine Rolle spielte, sondern in dem alles, was die Zivilisation unter Führung der Schulmedizin anrüchig gemacht hatte als Nervenschwäche, Ermüdbarkeit, Psychasthenie, die tiefe, schrankenlose, mythenalte Fremdheit zugab zwischen dem Menschen und der Welt. Unmöglich, noch in einer Gemeinschaft zu existieren, unmöglich, sich auf sie zu beziehen in Leben oder Beruf; zu durchsichtig die Wrackigkeit ihrer antithetischen Struktur", die für ein „Einerseits" immer auch ein „Andererseits" hat.

Dr. Gottfried Benn

Nach der Photographie von Franz Pfemfert.

Gestaltung des Urerlebnisses eines metaphysischen Ichs

Von diesem Urerlebnis der Erfahrung eines metaphysischen Ichs, die die auf Verstand, Logik, Kausalität aufgebaute herrschende Welt zertrümmert, bekennen alle seine Werke, nicht nur der Essay „Das moderne Ich", bekennen die Gedichte, bekennen die Novellen „Gehirne", „Die Eroberung", „Die Reise", „Die Insel", „Der Geburtstag", „Diesterweg", „Querschnitt", „Der Garten von Arles", „Das letzte Ich", die Szenen „Ithaka", „Der Vermessungsdirigent", „Karandasch", „Etappe". Aus der Maske des Doktor Rönne, des Arztes Diesterweg, des Oberarztes Dr. Olf, des Operateurs im „Querschnitt", des Privatdozenten der Philosophie im „Garten von Arles" spricht immer wieder der Bekenner Benn, der am glücklichsten ganz einsam ist: „Oh! und dann wieder dies Beisich-selbst-sein! Diese Stummheiten! Dies Getriebenwerden!" Wie leidet er — „Ein armer Hirnhund. Schwer mit Gott behangen" — an seinem Hirn! „Ich bin der Stirn so satt." Ein Irrweg ist das Gehirn, „das Worte plärrt": „Ich



„Dr. Benns Café"
Aus George Grosz „Ecce homo". Der Malik-Verlag in Berlin

ſpeie auf mein Denkzentrum." Bankerott wird der Vermeſſungsdirigent, Jef van Pameelen, ein Arzt, der das Nur-Hirntier züchten möchte, deſſen Programm iſt: Entgeſchlechtlichung des Gedächtniſſes oder Verhirnung des Geſchlechts; und von der Jugend erſchlagen wird Albrecht, der Profeſſor der Pathologie, der hirneitle, mythenungläubige, erſchlagen von der neuen Jugend, deren Blut nach Himmel und Erde und nicht nach Zellen und Gewürm ſchreit, die auf Seelenflügeln den Traum will und den Rauſch, die ruft Dionyſos und Ithaka! Wie gelingt mir, ruft Benn immer wieder, der ikariſche Flug? Wie enthirne ich meine Sinne?

Gottfried Benn

Umschlagzeichnung von Ludwig Meidner

SÖHNE

Neue Gedichte von GOTTFRIED BENN, dem Verfasser der Morgue

A. R. MEYER VERLAG BERLIN-WILMERSDORF

O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn
zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt,
daß ich hinrinne und, den Arm im Bach,
den Mohn an meine Schläfe ziehe —
O du Weithingewölbter, enthirne doch
stillflügelnd über Fluch und Gram
des Werdens und Geschehns
mein Auge.
Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,
verstaubendes, durch bettelhaft Gezack

Gottfried Benn

der Felsen, — überall
Verwehn der Sonne, überall
das tiefe Mutterblut, die strömende
entstirnte
matte
Getragenheit.
Das Tier lebt Tag um Tag
und hat an seinem Euter kein Erinnern.
Der Hang schweigt seine Blume in das Licht
Und wird zerstört.
Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke,
ein hirnzerfressenes Aas, mit Flüchen
im Nichts zergellend, bespien mit Worten,
verärft vom Licht —
O du Weithingewölbter,
träuf meinen Augen eine Stunde
des guten frühen Voraugenlichts —
schmilz hin den Trug der Farben! Schwinge
die kotbedrängten Höhlen in das Rauschen
gebäumter Sonnen, Sturz der Sonnen-sonnen,
o aller Sonnen ewiges Gefälle. —

Wie, fragt er immer wieder, kann ich Geist lösen von Fleisch und Hirn?

O Geist, entfremdetest du dich! O glühe
ein einzig Mal aus Sturm- und Sterngewalten,
aus Wolkenbruch der Ferne, die
nicht Fleische zügeln und Gehirne spalten,
o Geist, o wehe doch, wie die Propheten
dich priesen — sieh, ich ringe
in Blut nach einem fernen, sterne-steten!

Wer bist du, höhnt das Mark, es stammen doch
aus meiner Wiege deine Glieder;
vergessen, wie es einst bei dir nach Mieder
und Schenkel roch?
O rauschtest du wie Meer: Ich vogelfreie!
Wie Sonne stürmisch: Ich,
Entschwänzter, glühe, pfingste, sternen-maie!

Und wieder Ruf: ich ging nach Liebesrosen
zum Markt. Geschiebe. In den Bretterbauden
Gemüsefrauen, Psychophysenfosen,
verpantarheierten Kohlrabistauden —!
O sängest du nun Abgrund, Schwankung, Süd:
Ich bin die Ferne, zugeweht
aus meinen arktischen Gezeiten,
Jenseitige und sterne-stet..! —
O sängest du aus Götterweiten
einmal dies Rosenmöwenlied!

Sprachliche Form
Das südliche Wort

Dieses Urerlebnis oder die Sehnsucht nach ihm schafft sich naturgemäß einen eigenen Stil. Heutige Sprache ist Hirnsprache, Begriffssprache. Wie enthirne ich die Sprache? Wie ich mich selbst enthirne: durch Lockerung, Lösung.

Und so leben diese Ebenbilder Benns, diese Rönnes und wie sie sonst heißen, nicht nur der „Streuung der Werte", sondern auch der „Wandlung der Worte", leben der „Schaffung der neuen Syntax". (Daß sie dabei, Opfer der „antithetischen Struktur", Stileigentümlichkeiten des Hirnkünstlers Sternheim übernehmen, dessen „fabelhaften" Sätze-„Zement" sie nur zu Blöcken zerschlagen, mag nebenbei in Klammern stehen.) Wesentlich ist: Benn ringt wie jeder Dichter um die Neugeburt des Wortes und der Sprache. Und so innig erlebt er sie, daß er, was Folge ist, Folge seiner Urerfahrung des metaphysischen Ichs, Folge der Sehnsucht nach Entfremdung, dieses Ringen um das Wort als die einzige Aufgabe empfindet: „Ich finde nämlich in mir selber keine Kunst, sondern nur in der gleichen biologisch gebundenen Gegenständlichkeit wie Schlaf oder Ekel die Auseinandersetzung mit dem einzigen Problem, vor dem ich stehe, es ist das Problem des südlichen Worts.... Mich sensationiert... das Worte ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv und dann empfinde ich ganz gegenständlich seine Eigenschaft des logischen Begriffs als den Querschnitt durch kondensierte Katastrophen. Und da ich nie Personen sehe, sondern immer nur das Ich, und nie Geschehnisse, sondern immer nur das Dasein, da ich keine Kunst kenne und keinen Glauben, keine Wissenschaft und keine Mythe, sondern immer nur die Bewußtheit, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt —, so ist es im Grunde diese, gegen die ich mich wehre, mit der südlichen Zermalmung, und sie, die ich abzuleiten trachte in ligurische Komplexe bis zur Überhöhung oder bis zum Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens". Aus solchem Gefühl heraus erlebt Benns Doktor Rönne etwa neu das Meer:

„Wie hatte zum Beispiel Meer auf ihm gelegen, ein sprachlicher Bestand, abgeschnürt von allen hellen Wässern, beweglich, aber doch höchstens als Systemwiesel, das Ergebnis eines Denkprozesses, ein allgemeinster Ausdruck. Jetzt aber, schien es ihm, wanderte er dahin zurück, wo es unabsehbare Wässer gab im Süden und im Norden brackige Flut, und Wellen eine Lippe unerwartet salzten. Leise schwand der Drang, es schärfer aufzurichten, es unantastbar zu umreißen gegenüber Dünen und einem See. Leise fühlte er ihn vergessen, ihn zurückerstatten an seine Wesenheit, an die Möve und den Tag, den Sturmgeruch und alles Ruhelose. — — — —"

Oder er erlebt (eigener, nicht so Sternheimisch) den Mohn:

„‚Mohn, pralle Form des Sommers,' rief er, ‚Nabelhafter: Gruppierend Bauchiges, Dynamit des Dualismus: Hier steht der Farbenblinde, die Röte-Nacht. Ha, wie Du hinklirrst! Ins Feld gestürzt, Du Ausgezackter, Reiz-Felsen, ins Kraut geschwemmt, — und alle süßen Mittage, da mein Auge auf Dir schlief letzte stille Schlafe, treue Stunden — — An Deiner Narbe Blauschatten, an Deine Flatterglut gelehnt, gewärmt, getröstet, hingesunken an Deine Feuer: angeblüht!: nun dieser Mann —: auch Du! Auch Du! — — An meinen Randen spielend, in Sommersweite, all mein Gegenglück — und nun: wo bin ich nicht?'"

Und so wird nun getreu dem Urerlebnis des metaphysischen Ichs auch diese Sprache mit Worten, Bildern, Gefühlen dem Strömenden sich hingeben, dem glücklich Vegetativen zu, losgelöst vom „kategorialen Raum" ins Raum- und Zeitlose entschweben, rätselhaften Mythenzeiten wieder zu, wo selbst der Tod letzte süßeste Einsamkeit ist: „zwischen Asphodelen schaust du dich selbst in stygischer Flut". So aber stellt sich diesem gelösten Ich ein Liebeserlebnis dar:

„Im Garten wurde Vermischung. Nicht mehr von Farben hallte das Beet, Bienengesumm nicht mehr bräunte die Hecke. Erloschen war Richtung und Gefälle: Eine Blüte, die trieb, hielt inne und stand im Blauen, Angel der Welt. Kronen lösten sich weich,

Kelche sanken ein, der Park ging unter im Blute des Entformten. Edmée breitete sich hin. Ihre Schultern glätteten sich, zwei warme Teiche. Nun schloß sie die Hand, langsam, um einen Schaft, die Reife in ihrer Fülle, bräunlich abgemäht an den Fingern, unter großen Garben verklärter Lust — —:

Nun war ein Strömen in ihm, nun ein laues Entweichen. Und nun verwirrte sich das Gefüge, es entsank fleischlich sein Ich —:"

So aber mythenschwermutvollem Glücksein Tod:

„Da enteilte ein Mann. Da schwang sich einer in seine Ernte, Schnitter banden ihn, gaben Kränze und Spruch. Da trieb einer, glühend aus seinen Feldern, unter Krone und Gefieder, unsehbar: er, Rönne."

Würdigung Benns

Gestalten wie Gottfried Benn, deren Werk zum Teil aus Lästerungen und Flüchen besteht, die verzerren, sind leicht selbst zu verzerren. Es ist einseitig, diese schamlosen Ausbrüche außerhalb jeder Kunstbetrachtung zu stellen, einseitig, auf die Widersprüche in diesem Werk hinzuweisen, wie etwa darauf, daß die dramatischen Szenen, besonders „Der Vermessungsdirigent. Erkenntnistheoretisches Drama" und „Karandasch. Rapides Drama" Hirnwerke eines Menschen sind, der gegen das Hirn eifert: warum soll er nicht selbst ein Opfer der von ihm selbst festgestellten allgemeinen „antithetischen Struktur" sein?! Er hat es selbst bekannt. Es ist vielmehr nötig, über diesen Lästerungen und Flüchen, über all dem Zynismus des Enterbten nicht die Sehnsuchtsstimme dessen zu überhören, der über alle Widersprüche hinaus will; nicht zu überhören, wie ein Kind eines von Gedanken zerrissenen, geknechteten Zeitalters, wie der Sohn eines protestantischen Pfarrers und einer Französin nach Ausgleichung aller Widersprüche im „Absoluten" des Gefühls schmerzlich ringt, wie er diese Sehnsucht wenigstens im Traum befriedigt, in ihm aus arktischen Gezeiten und nordischen Nebeln sich tragen läßt in südliche Breiten und Sonnen, in Länder, durch die der Rauschgott Dionysos schreitet, wo blaue Golfe, Delphine, Efeufelsen, Lianen ihn erlösend umrauschen.

Gottfried Benn, dem gequälten Bruder, reichte einmal eine reine Schwester, reichte Ina Seidel, in einem Gedichte die Hand:

Trunkener Bruder, rede, ich weiß, daß du reden mußt,
Ich weiß, daß die Worte quellen, wie Blut aus verwundeter Brust,
Rede von Dirnen und Sündern, Laster, Krankheit und Tod, —
Ich weiß, du hebst es gen Himmel, du trittst es nicht in den Kot.

Sie werden von dir sagen, deine Stimme atme Pest,
Deine Augen trübe das Saufen, dein Dichten sei ein Gebrest, —
Sie werden dir folgen wie Kinder einem Krüppel, der trunken singt,
Nicht wie ein Heer der Fahne, die ein Held in Händen schwingt. —

Aber rede, mein Bruder! Mische in läuternder Glut
Alle Gifte der Erde mit deinem ewigen Blut.
Taumle, stammelnder Bettler, — Narr, beschimpft und entblößt!
Taumle, du wirst einst tanzen, lösender Gott und erlöst.

Gottfried Benn wird nicht tanzen. „Fünfunddreißig Jahre und total erledigt, ich schreibe nichts mehr", so bekennt der Epilog und schließt: „Nun erscheinen diese gesammelten Werke, ein Band, zweihundert Seiten, sehr dürftig, man müßte sich schämen, wenn man noch am Leben wäre. Kein nennenswertes

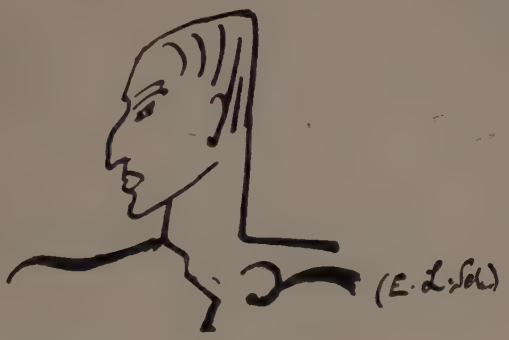
Dokument; ich wäre erstaunt, wenn sie jemand läse; mir selber stehen sie schon sehr fern, ich werfe sie hinter mich wie Deukalion die Steine; vielleicht daß aus den Fratzen Menschen werden, aber wie sie auch werden mögen: ich liebe sie nicht." Sie sind auch nicht zu lieben; „Schutt" heißt ein Teil der Gedichte; aber im Schutt begraben liegen edle Gesteine. Ganz unabhängig aber davon: Achtung und Ehre vor jedem Opfer auf dem Schlachtfelde um den Sinn des Geschehens!

Gottfried Benn

Doktor Benn

Von Else Lasker-Schüler

Aus „Die Aktion" III/26



Mit Genehmigung des Verlages „Die Aktion"

Er steigt hinunter ins Gewölbe seines Krankenhauses und schneidet die Toten auf. Ein Nimmersatt, sich zu bereichern an Geheimnis. Er sagt: „tot ist tot".

Fünftes Kapitel

Flucht in das Abenteuer und die Wandlung

Von Brod, Sack und Benn zu Edschmid und Klabund

Jede Dichtung von heute ist bewußt oder unbewußt eine Antwort auf die Frage aller Fragen: Wie ist Leben in einer Welt möglich, die ohne Grund ist? Der Jahrtausende Grund war, der kirchliche Glaube, trägt nicht mehr; die ihn zu ersetzen schien, die Wissenschaft, hat bitter enttäuscht. Diesseits oder jenseits gähnt nur das Nichts. Die starken Handhaben der Zeitalter mit fester Grundlage halten nicht mehr: Beruf ist zu einer Beschäftigung oder einem Geschäfte, Arbeit zu einem Betäubungsmittel vor den Stimmen des Inneren, Pflicht zu einer bequemen Deckung entwertet, hinter der der Verantwortungslose gern sich verbirgt. Im Mitmenschen, im Weibe besonders den Ersatz zu suchen für den verlorenen Gott, ist ein Trug, der nach wenigen Jahren bitter enttäuscht. Aber wie kann ich leben, meinem Dasein einen Sinn gebend, wenn ich dies alles erkannt? Indem ich, kann ich nicht stehen, irgendwie schwimme, etwa im Leidensmeere der letzten Fragen! Das ist der Weg Brods, Sacks, Benns. Oder indem ich das Leben, wenn es mich nur recht durchglutet, als sinnvoll verherr-

Flucht in das Abenteuer und die Wandlung

liche, als das große Abenteuer! Es ist der Weg Edschmids, der dem Genuß und der Betäubung kosmische Namen gibt. Oder indem ich, haltloses Kind einer haltlosen Zeit, taumelnd zwischen allen Polen der Zufallslosung jeder Stunde und meiner sinnbildlichen Zerrissenheit den großen Namen der Wandlung gebe. Es ist das Schicksal und der Weg Klabunds.

1. Kasimir Edschmid

Der Bekenner

Nach der Lithographie von **Robert Genin** „Der Kapitän, der sein Bein immer mit sich führt" zu Edschmid: „Die Engel mit dem Spleen".

Verlag von H. Tillgner in Berlin

Expressionisten müssen bekennen; aber es gibt kaum einen Erzähler, der sich so bewußt vor seinen Lesern als Bekenner aufspielt wie Kasimir Edschmid (geb. 1890). Dichtungen genügen nicht diesem Drange; verkleidet man sich nur in die Gestalt einer Erzählung, und sei's einer Scherzählung, so bleibt manches ungesagt. Das „von dichterischen Gefügen überströmte Antlitz" ist nur das eine Gesicht; er aber will, daß man auch das andere kenne, das „nach Vergangenheit und Zukunft späht", das um die Verantwortung seiner Zeit gegenüber wissende Gesicht, das, „dem anderen vom Ewigen erleuchteten nicht unähnlich, immer anschaue, verstehe, liebe und hasse, aber bedenke auch und urteile vor allem, abgrenzend und bestimmend, und jede Sekunde im Dienst". Darum glaubt er alles sagen zu müssen, was er denkt, fühlt, kann; darum spricht er sich über alles aus, über Dinge des Lebens und der Kunst — wo ist die Grenze? —, von Jahr zu Jahr in immer weiterem Ausmaße, immer als Redner, mindestens in Gedanken vor sich ein Publikum, sei's von vielen oder sei es nur einer, — beginnend mit den Reden „über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung", die seine vielbändige Schriftensammlung „Tribüne der Kunst und Zeit" 1919 einleiten, fortfahrend mit den Reden über „Flaubert und Hamsun" (1922), endend mit den „Aufsätzen über die Literatur und die Gegenwart": „Die doppelköpfige Nymphe" (1920) und mit der als Weltkulturspiegel gedachten „Zehn-Nächte-Tour durch die europäische Gesellschaft und Literatur":

Kasimir Edschmid

Photographie
Li Osborne,
München

„Das Bücher-Dekameron" (1923). Immer betont er sein Außenseitertum; nur belächelnswert erscheinen ihm „die Professionels der Literatur, die kleinen Eingeschlossenen der Dichtung, arme Fanatiker und Bürokraten der Kunst": diese „Subalternen", denen Literatur Ersatz ist für Leben, die „in grotesker Überschätzung und blutloser Kindischkeit ihre Geist-Atmosphäre durch das ihnen unbekannte Leben" tragen, diese „Bedauernswerten", die nicht wissen, „daß es Wichtigeres und Glücklicheres gab als Kunst". Wie eng das Hirn dieser „prächtigen Intelligenzbärte", die etwa gegen den Film wettern, wo doch jeder weiß, daß Film keine Kunst ist und „ein Husten Bassermanns mehr als die Filmzauber des Nils". Aber die „Filmbanden sind ein glänzender Nachzug jener wandernden Trupps in grünen Wagen" und „der Film macht Vergnügen". Ist er auch keine Kunst, „es verlangt mich gelegentlich auf Seglern das Meer vor Nizza zu schauen, oder den Pullmanzug durch die Prärien rattern zu sehen und angewidert von der Arroganz und Erfindungslahmheit der zeitgenössischen Dichter eine Handlung in fabelhaften Kurven vor mir hinsurren zu spüren. Ich ziehe es vor, ein Drama in Verfolgung und Erschießen im Ballon und die Maskierung von Verbrechern atemlos zu verfolgen, als im Theater erleben zu müssen, wie Gerhart Hauptmann sich die seelischen Konflikte der Azteken Mexikos vorstellt — und ich achte staunend lieber darauf, wie von Häusern herabgeklettert wird und mit welchem Anstand man heute doch noch irgendwo scheinbar lebt und Hal-

Außenseitertum

Kasimir Edschmid

tung behält, reitet und schießt und das Ganze im Bildflimmern zusammensetzt, als daß ich schlafmohnumwunden die Dreizehn Bücher der Deutschen Seele von Wilhelm Schäfer lese", dessen „enormes Können" Edschmid sonst schätzt. Welche „Weltunwissenheit", gepaart meist mit Abgründigkeit im Ausdruck, liegt darin, daß diese deutschen Dichter aus „maßloser Überschätzung ihres Berufes" heraus „Welt und Wolken und Schicksal nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Verse und Szenen erbärmlich sehen"! Ist nicht der „Ehrgeiz um Game und Goal und Jolle" natürlicher für den jungen Menschen als Koketterie mit dem Geiste! Ist nicht zuzeiten auch später Schneeschuhfahren wichtiger als Kunst, und vor allem Segeln! „Mijnheer," sagt Edschmid zu dem stummen Zuhörer seiner Zehn-Nächte-Tour, „nebenbei, die Geschichte der Menschheit ist möglich ohne Äschylos und Dante, aber ausgeschlossen ohne Segelei ... Daß man um Troja kämpfte, ist eine Bagatelle, daß man es beschrieb, ein Witz. Daß man hinsegeln konnte, war erst die Leistung." Dichtung ist vom ganzen Leben, zu dem auch dies gehört, nur der Widerschein; was kann der Dichter seiner Nation anderes sein als in harmonischen Zeiten „der Erfüller ihrer Höhe", in unruhig bewegten aber „als revolutionärer Bekämpfer" anderes als der „Seismograph ihrer sichtbaren oder geheimen Veränderung"! Aber wie kann er das sein, wenn er nichts vom Leben spürt! Kunst wirkt nur, Kunst entsteht nur, wenn man gelebt, genossen, geliebt, gereist, erfahren, alles versucht und, ein Weltweiter, Weltkultur in sich eingesogen hat. Ein Rubens ist nur zu würdigen, wenn man aus eigener Erfahrung weiß, welche beglückenden Freuden ein Frauenleib hat; vom Leben soll gestaltend nur reden, wem aus dem Leben der Drang gekommen, das Leben noch einmal gestaltend mit den Mitteln des Wortes zu bannen. „Zuerst du, dann alles andere." „Es ist wichtiger, daß du lebst, als daß du träumst, nötiger, daß du blühst, als daß du redest, und es ist alles umsonst, wie auch immer du von der Welt schwärmst oder fluchst, wenn sie nicht wie eine Panthermeute in dein Blut gestürzt ist." ... „Was heißt Kunst, wenn du leben willst? Es bedeutet nichts gegen die Fülle des Lebens, aber es wird schon helles Licht auf allen Zinnen, wenn du durch soviel Dasein hindurch dich an die Erkenntnis herangetastet hast, daß auch ein vollkommenes Leben einer gewissen Vollkommenheit in der künstlerischen Gestaltung bedürfe. Wenn du reicher bist, hast du mehr Anspruch. Hast du die Masse der Welt, willst du sie in Schönheit. Hast du das Dasein begriffen, verlangt es dich auch nach seiner schönsten Gestalt." Noch einmal: „Kunst ist keine Sache neben dem Leben her, sondern springt aus dem Dasein wie ein Tier aus der Mutter, und wird begriffen nur durch das Beispiel der großen Erzeugerin. Es ist verächtlich, der Kunst leben und das gewaltig sie überrollende Leben nicht sehen zu wollen, aber jedes weit und herrlich gelebte Dasein kehrt, zum mindesten in dem erreichten Gleichmaß seines Wuchses, als Beispiel der Vollendung zur Kunst zurück." Und so ist in diesem Leben die Liebe zur Kunst eine Leidenschaft wie die andern auch, unlösbar an sie geknüpft, ist — in der Novelle „Frauen" steht das Bekenntnis — die den Jüngling eines Tages „unzähmbar überschwemmende" „Wollust,

Dichtung und Leben

... nun in die noch unbekannten Länder aufzubrechen, Tiere zu suchen fabelhafter Form, Menschen beispielloser Vielfalt zu erkennen und genießen und belauschen, Städte, Meere, Kape zu übersteigen, Früchte im Morgen, Dampfer an der Reede, Stürme an den Antillen und Schmerzen der Sehnsucht zu erblicken ... und einmal dann am Ende in Bücher Menschen ohne Zahl und überlegen wie Körner durch das Sandglas stürzen zu

lassen, daß noch vier Generationen der Jugend nach mir sagen werden: welch ein herrlich Lebendiger hat hier unvergeßlich gewandert."

Weltdichter und Deutscher

Aus solchen etwas naiven Worten spricht die Sehnsucht, das Leben eines Weltmenschen zu dem eines europäischen Weltdichters zu steigern. Eines Weltdichters, der deshalb nicht weniger ein deutscher Dichter sein möchte; der weiß: „Man erlangt nur Europa, wenn man sein Volkstum auf die schönste Spitze treibt, nicht indem man es wegwirft"; der immer bekennt, nie werde er aufhören, Deutschland zu lieben; der immer wieder von der deutschesten Zeit, den mittelalterlichen Tagen des Vogelweiders schwärmt; den es in die Welt treibt, weil es keine deutsche Sehnsucht gibt, „die nicht in die Welt hineinführte; der von den drei Arten, seiner Heimat zu dienen, bewußt die dritte wählt. Die erste, „indem man sie lobt, um andere zu verkleinern", erscheint ihm zu „armselig und Gott nicht wohlgefällig", die zweite, „indem man sie tadelt, um sie anzufeuern", zwar „mühselig und undankbar, aber eine prächtige Aufgabe". Doch erst die scheinbar „utopische", dritte Art ist ihm die „einzig praktische", indem man die Heimat „aus ihrem engen Gesichtskreis hinaushebt und, statt in ihrem nationalen Hader ersaufen, an der Brust der Welt zusammen mit den anderen Völkern trinken läßt".

Gehalt und Gestalt der Werke

Mit solchen Selbstbekenntnissen ist der Gehalt und, erinnert man sich der hier (S. 346/9 u. 353) schon früher abgedruckten Ausführungen Edschmids über expressionistische Form, auch die Gestalt seiner Werke im wesentlichen umschrieben. Was Edschmid geben will, ist Welt, Leben und Mensch in ihrem „eigentlichsten Kern". Das, was hinter den „Attrappen" der „bürgerlichen Konvention" als ewig bleibt: Glück und Leid des nackten Menschen, „des reinen, auch primitiven, das heißt in seinen Gefühlen auch gottnahen und daher unverfälschten und groß schauenden Menschen", der „mit Liebe zu Acker, Nachbar, Saatwind und großen Ideen geboren" wird. „Der Mutterleib, der ihn barg, hat wenig Verbindung mit Montanaktie, Erzbecken von Brieh, mit Marne, Schantung, Monroe, Tabaktrust und Südseehegemonie. Er will den inneren Menschenwert steigern. Er will die großen Ideen der Menschheit, die mit Wolkenschönheit seinen Horizont überschwimmen, pflegen und geben dem, der es nicht faßt. Er will Liebe lernen, Kreatur und Mensch ... Er will die Erde als eine Sache, die sein Gesicht umfaßt. Hat er sie geläutert, wird er sich vielleicht der Kassiopeia zuwenden." Was können einem solchen Menschen die Werke der letzten Schule sein, die etwa „darstellten, daß das Leben nicht lebenswert sei, weil ein Oberst einen Leutnant nicht grüßte, oder daß Glück nicht sei, weil morganatische Trauung undurchführbar sei im Kodex eines fürstlichen Hauses, und daß die größte Tragik sei, den guten Namen zu verlieren, oder wenn eine Fabrik einen Handelsmann erledigte. Arme Narren von Dichtern! Statt den Sirius auf den Mond prallen zu lassen, vertaten sie ihr oft großes Talent an Affereien, nahmen die Uniform als Weltregulator, das Kapital als Maschine, als Demiurg, sahen nie die Tragik hinter dem Menschen. Sahen nur Anwälte, Franzosen, Engländer, Kaminkehrer, Divisionäre. Sahen darum nur Schuld und Leid der gesellschaftlichen Konvention. Nie das Leid des einfachen wahren Menschen. Sondern das Leid der Attrappe, des Kleides."

So löst sich in Edschmids Erzählungen der Mensch von diesem früheren Leben los, oder ein Dasein zieht vorüber, in dem der Gedanke an solches Leben nie da war: irgendwie ein Eroberer- oder Raubtierleben, das Leben eines Abenteurers, eines Dichters, Gewaltmenschen, geführt in romantischen Zeiten und

Kasimir Edschmid

Die sechs Mündungen

Welten, möglich immer in exotischen Fernen, unter grellerer Sonne, unter einem höheren Himmel. Es ist Vorbild und Sinnbild, wenn in der Eingangsnovelle der ersten 1913 und 1914 geschriebenen Sammlung „Die sechs Mündungen", wenn in dem „Lazo" ein Zwanzigjähriger, überdrüssig des gesicherten europäischen Bürgerdaseins, Europa mit Amerika vertauscht, sich auf sich selbst stellt, dort auch wieder lieber verzichtet als neu sich bindet und am Ende in der Prärie auf ein Stück Himmel zureitet, „das sich wie ein blaues Dreieck zwischen zwei Hügel hineinbohrte und über dem ein Horizont aufbrach, ungeheuer, voll Ewigkeit und in flimmernden Rotunden kreisend wie ein von Rätseln durchstochener Schild". Und wie diese erste Novelle strömen auch die anderen fünf nach einem Farbenfeuerwerk von Erleben, Erlieben, Erstreiten, Erleiden „von verschiedenen Seiten ein in den unendlichen Dreiklang unsrer endlichsten Sensationen: — des Verzichts — der tiefen Trauer — und des grenzenlosen Todes". Die nächste Sammlung: „Das rasende Leben" (1916) bestimmt den vieldeutigen Begriff Leben, um den schon in der ersten alles kreiste, schon im Titel näher: Nicht leben nur, ehe Verzicht, Trauer, Tod die notwendigen Grenzen setzen, sondern *rasend* leben, *tosend* leben, unbeschwert von demütigenden Erinnerungen „das Leben furchtbar packen wie eine unendliche Geliebte". Den Gefühls- und Ideenumkreis dieser Bücher füllen auch die anderen Novellensammlungen oder Novellen: „Timur" (1916), „Die Fürstin" (1920), „Frauen" (1922), und mit dem Ehrgeiz, ein Gesamtbild der Zeit, der wirklichen wie der ersehnten, zu geben, der René Schickele gewidmete Roman „Die achatnen Kugeln" (1920). Ein Vorspiel wandelt zunächst den schon erwähnten Lieblingsvorwurf Edschmids ab: der westeuropäischen Zivilisation müde, flüchtet sich ein aristokratischer Abenteurer nach Wildwest in ein ursprünglicheres Menschentum und eine glutvollere Welt. Den Lebensweg seines Kindes, der Millionärstochter Daisy, zeichnet in fünf Abschnitten der eigentliche Roman. Er führt durch die halbe Welt, die alte und neue, die wirkliche und die unwirkliche, die kommende, aus der Daisy ein erster Bote sein soll: ein Allmensch, herrschend und dienend, befehlend und gehorchend, Dame und Dirne, Liebhaberin, die sich verschwendet, und Krankenschwester, die sich opfert, daheim in der großen Welt und im Volke, verstehende Genossin der neuen Volksführer, Mitarbeiterin an einem Befreiungswerke der Menschheit, immer erfüllt von dem Zeitgebote: „Hilfe dem Menschen", immer Liebe, Güte, Menschlichkeit.

Das rasende Leben

Timur
Die Fürstin
Frauen
Die achatnen Kugeln

Abenteurerwelt

Ob Novelle oder Roman, ob lyrisches Gedicht („Stehe von Lichtern gestreichelt", 1919) oder Drama („Kean. Schauspiel in fünf Akten nach Alexander Dumas", 1921) — jedes Werk von Kasimir Edschmid ist ein Bildersturm oder eine Gefühlsjagd; eine Kinowelt — das Wort werte nicht, es kennzeichne! — tut sich auf, die Landschaften jagen vorbei wie die Ereignisse, bald angedeutet, hingehaucht, bald mit breitem Pinsel gemalt, je nach ihrer Wirklichkeit in der Seele der Erlebenden, grell, leuchtend, in exotischer Fülle; vor ihnen, in ihnen aber Menschen, die nur Kraft oder Wille sind, Abenteurer jeder Art, Dinge tuend und erlebend, unmöglich in einem Wirklichkeitsland, Wesen aus einem Zukunftsland, an dessen Gesamtbilde die Gestaltungskraft etwa eines Shakespeare ebenso mitgearbeitet hat wie die Phantastik eines Karl May oder eines Kriminalerzählers. Dazu — Edschmids eigenste Schöpfung — eine Sprache, die hämmert, schreit, fiebert, seltsam gespannt ist.

Stil
Vier Proben

Man kann von Edschmids Art zu erzählen keinen Begriff ohne Proben geben. Ich möchte in vier Beispielen die Entwicklung dieses Stiles zeigen.

Umschlagzeichnung von **Ottomar Starke**
zu **Kasimir Edschmid**, „Das rasende Leben".
(Der Jüngste Tag Nr. 20, Kurt Wolff, Verlag, München)

Die eine verrät die Herkunft auch dieses Stiles aus der Lyrik. Eine Strophe nur aus dem Gedichte „Stehe von Lichtern gestreichelt"; aber sie hat alle Eigentümlichkeiten der Darstellungsweise seiner Prosa:

Nun liegt meine Hand, die noch gestern die Haut eines andern durchschnitt,
an der ich am Haar dich emporzog am Sandbruch beim ersten Ritt;
auf der alle Punkte ich zählte, wie sie deine Säure verbrannt,
vor der du in Demut dich knietest, als ich die Pistole gespannt — —
Nun liegt meine Hand wie ein Kreisel, der torkelt und nicht mehr schrillt,
an deines Leibes erglühtem und auf sich wölbendem Schild.

Die zweite Probe zeigt Edschmids Prosastil in seiner Vollendung. In der Novelle „Der tödliche Mai" (in der Sammlung „Das rasende Leben") kommt ein Genesender langsam wieder zum Gefühl des Lebens:

Kasimir Edschmid

Aus: Der tödliche Mai

„Oft trat er abends auf den Balkon des Hauses, der verwachsen und kühl war. Die Ebene betäubte ihn anfangs mit ihrer Grenzenlosigkeit, langsam empfand er sie aber — um ein an das Endliche stoßendes Bild zu haben — als eine riesige Kreisbewegung, die um ihn herum, zuerst stark, dann sich im Silber der Ferne verzehrend, gegen den Horizont schwinge. An einer Seite hingen ein paar Wellenschläge ferner Gebirge, runde Hügel, gleich nach untengekehrten Wolken, zittrig in der Luft. Diese Gegend aus Fläche, Gras und Steppe, von brüchiger Luft überstanden, gab ihm das Gefühl, Mittelpunkt einer gläsernen Glocke zu sein. Sonne schlief reglos auf Bach und Moos und kleinem Gestrüpp. Die Tage hatten katzenhaften Ablauf, stumpf und aufreizend in dem währenden Gespanntsein dieser Leblosigkeit.

Da warf ihn eine Wagenfahrt, zu der der Arzt ihn zwang, in die unmittelbare Nähe einer wenig entfernten Königsstadt in eine Schloßanlage. Der große Dogcart mit den polierten roten Rädern schaukelte einen Nachmittag lang über geschwungene Wege und über Brücken. Er erlebte dichtes Dunkel des Parks, unendliche Stille um pagodenhafte Pavillons, den raschen Vorbeischwung weißer Nebenschlösser. Dann befanden sie sich mitten im Gewühl weiter Auffahrten, auf die ganz am Ende der Alleen die Kaskaden fesselloser Terrassen herabstürzten. Hier empfand er Weite und Herrlichkeit der Welt an sich vorbeiziehn. Der Wagen schwamm an dem langen Wasserspielwerk, das von der Fassade bis in den blauen Horizont hinunterlief, entlang zwischen Hunderten spazierender Menschen, zwischen farbigen Jacken, weichgelben Handschuhen und der Orgie aufgeblasen roter Sonnenschirme.

Er kehrte nachdenklich nach Hause zurück.

Am Morgen erwartete er den Aufgang der Sonne von seinem Balkon. Er sah den Aufstieg über die schmalen Hügel und die langsame Belichtung der Ebene, die sich sinnlos und schwer mit dem Rot anfüllte. Da ging eine unfaßbare Sehnsucht nach Glühendem, Rasendem in ihm auf, er bog sich vor Gier nach der Stadt. Der Arzt war dafür, er brach auf, durchstreifte Straßen, die voll Anmut, Gärten, die voll Jugend waren. Am Abend landete er in einem Lokal, das mit jubelnden Tapeten überzogen war. Es war gefüllt mit schönen weißen Tischen und Stühlen. Viele bunte Laternen glühten darüber. Der Wind bewegte sie leicht. Alle Gesichter waren von schwankendem Rot überströmt. Feine Frauen saßen in den Sesseln, zurückgelehnt, lässig und mit Herren plaudernd. Es gab Musik. Manchmal lief der Wind heftig durch die ausgehängten Fenster und es gab ein Gewoge von Licht, das alle überstürmte. Dann hoben sich die Geigen aus der Musik in die Höhe und überzitterten mit namenlosen Spitzen den Raum.

Da ergriff ihn das Gewühl des Daseins mit einer tobenden Berauschtheit. Er fühlte sich von heißester Erregung in starre Kälte geschleudert und dann von neuem beißender Hitze entgegengeworfen. In seiner Brust wütete ein Orchester, Orgeln brannten auf und in langen, grausamen Voluten hoben sich die Bläser zu einem furchtbaren Stoß.

Es war zuviel: Man sah einen Offizier die Arme dehnen, die Brust herauspressen, einen seltsamen Jodler über das Lokal hinfeuern und die Hände auf den Tisch zurückhauen.

Er zerschlug die Lampe und einiges Geschirr.

Der Kellner tat sehr ruhig. Fernersitzende dachten an Zufall und Mißgeschick. Er gab dem Kellner märchenhaftes Trinkgeld, nahm die Mütze und ging breitspurig, säbelschleifend hinaus.

Draußen begann er sofort zu weinen. Toll tanzten die wunderbaren Frauen, die er wie zum erstenmal wieder sah (wieviele er gemalt hatte, wußte er nicht mehr, denn Dasein dünkte ihm noch neues Leben nach halbem Tod) vor seinen Augen, die Seiden, die Funken der Lichter. Unbegreiflich schluchzend empfand er die Wärme der Nacht, flüsternd ... ‚le ... ben ..,' —"

Die dritte und vierte Probe weisen schon Zeichen der Erstarrung dieses Stiles zu Manier auf. Folgendermaßen beginnt die Novelle „Der Bezwinger", die dem Bande „Timur" den Namen gab:

Im Jahre des Tigers geschah Timurs Geburt, im Monat Schual, geronnenes Blut fest in der Faust. Vierzehnjährig ließen sie ihn aus der Jurte auf seine erste Jagd. Er tötete dreißig Hirsche in hüfthohem Schnee. Sein Oheim Hadschi berlas salbte ihm den Daumen und schenkte ihm ein Weib. Im Garten am Fluß spielte er mit ihm den Abend. In der Nacht tötete er sie und fraß sie an, schwamm durch den Fluß, machte einen Stamm Pferde los und ritt einen Wirbel durch die Landschaft Kesch.

Hadschi berlas wies ihm ein Freudenhaus zu. Allein von diesem Tage ab verließ er sein Zelt nicht mehr. Breit wie eine Kröte hockte er zusammengezogen und sah schräg nach den Falten des Tuchs. Nie besah er das Haus, aus dessen Innern sie ihm Harfen entgegenschlugen. Sein Auge wuchs sich zu mit einem Nebel, daß die Pupille verschwand. Hadschi berlas setzte Spione um sein Zelt, die ihn lockten. Sie sprachen von der Güte des Oheims. Sie lobten seine Stärke, seine Schenkel und grinsten über die Kraft seiner Lenden. Stets beobachteten sie seine Miene. In Monaten vermochten sie keine Änderung des Gesichts zu melden, das größer nur und undurchsichtiger sich zusammenschloß.

Beim Fest des Tages Gleiche mit der Nacht äffte der Narr im Hause Hadschi berlas einen Emir, der Rücksicht vergaß und, die Hand im Gürtel, aufsprang. Der fliehende Narr warf, über den Tisch springend, die Lichter um. Der Dolch des Emirs ritzte einem Wächter die Hand. Ein Rustemdare schrie, Hadschi berlas blute, in tobender Verwirrung knallten die Türen zu, die Posten deckten außen die Türen, den Mörder abzufassen. Als der Narr, blind die Augen vor Angst, durch einen Teppichschlitz hinaussprang, hieb ihm der Wächter den Dolch in die Seite, und er verschied. In der Dunkelheit schrie ein Emir, erkennend, daß Hadschi berlas nicht der zuerst Blutende sei, und ihn nicht findend, er sei der Tote.

Das Geschrei lief bis an Timurs Zelt, doch gab es seinem Gesicht keine Veränderung.

Später sagten ihm die erbleichten Spione, nicht Hadschi berlas trage den Dolch in der Seite, denn sie fanden ihn, Schweiß auf der Stirn, in eine seidene Tapete gewickelt, in der Ecke des Saals.

Als dies Timur hörte, gab es eine Welle Blut in seine Schläfe.

Wenige Nächte darauf tastete er mit zwei Katzensprüngen über die Lauernden vor seinem Zelt, lief zum Palast seines Oheims und trat mit einer ruhigen Bewegung zu dem Türhüter. Er sprach mit ihm lange plaudernd und ging schlendernd wieder. Kaum aber war er aus der Füllung des Tors getreten, trug ein schellender Satz ihn zurück, an der Wohnung des Pförtners vorbei, die Stufen nach oben. Durch stiere Gänge, die er nicht kannte, irrte er, bis er eine Lampe sah.

Hadschi berlas lag nackt auf seinem Lager, schlafend, die Hand auf dem Nacken der Frau, die er für diese Nacht gewählt. In der Ecke stand eine Lanze. Timur hielt die Spitze in die Lampe, bis sie knisterte, dann stieß er sie der Frau durch die Brust. Seine Hand schlug einen Säbel in den Hals des Oheims, die linke riß den Kopf weg, und, den der Frau dazunehmend, erstieg er einen Turm, ließ die eisernen Rasseln sich knirschend drehen und stellte sich auf die Galerie.

Die weiße Nacht ging gegen das Ende. Er schwang die Köpfe im Kreis und rief sich zum Chan aus. Seine Stimme klang zum erstenmal rollend über die Dächer. Aus den Hälsen fiel klatschend Blut auf die Straßen.

Der Astronom Guines trat auf das Minarett der Moschee und rief über die Stadt ihm zu: „Bewahre die große fernhin schmetternde Trompete."

Am Mittag zogen die Emire in die Ebene. Sie warfen die Mützen in die Luft, schwangen die Gürtel über den Rücken. Sie warfen sich auf den Bauch, die Sonne anzubeten, und huldigten durch neunmalige Kniebeugung dem neuen Chan. Ein Prinz reichte ihm kniend den Becher mit Stutenmilch, er gab ihm, den Kopf wenig lüftend, als Gegengabe das Todesurteil.

Dann ließ er, damit sich Hadschi berlas nur mit einer Frau, den Thron mit der Gruft wechselnd, nicht allzu langweile, sechzehn seiner Beischläferinnen schlachten und befahl den Zug nach Samarkand. Den Emir dieser Landschaft zerhieben sie, und da

sie ihm gefiel, baute er sich ein Haus hinein neben die Stadt, umgab es mit zungenlosen Wärtern und pflanzte die Fahne der Macht vor die Tür.

Er stieß sie selbst, neunzipflig mit weißen und schwarzen Schweifen, in den Boden, wandte sich langsam um und ging in das Haus.

Zehn Jahre lang sah ihn kein Tatare wieder.

Das sind die ersten vier Seiten einer etwa 80 Seiten umfassenden wilden exotischen Orgie in Blut, vor der die Titelbilder der Barockdramatiker des 17. Jahrhunderts mit ihren Köpfungen als harmlose Kinderphantasien verblassen.

Die vierte Probe endlich gebe einen Begriff von den Bilderstürmen von Ereignissen, die durch diese Werke tosen. Ich wähle den Eingang des dritten Abschnitts der „Achatnen Kugeln"; man erhält aus ihm einen Begriff von einem Edschmidschen Normalsturm, noch keinem Orkan; will man davon eine Vorstellung, so lese man den Eingang des vierten Abschnitts des gleichen Romans.

Aus den Achatnen Kugeln

Ein rotbärtiger Mann wartete. Der Vorsteher meldete das Verbot des Zuges. Der Parlamentarier ließ sich nicht sabotieren, stieg auf den Tender und verlangte eine Lokomotive. Das Personal machte ihm eine Ovation, fuhr sie heran. Es war Abend. Er redete von der Feuerung herunter. Dann gab er ganz behutsam Daisy die Hand, sie stieg herauf, bald waren die Lichter hinter ihnen. Sie fuhren durch die Provinz. Durch den Süden sprach er von Stadt zu Stadt. Dann kamen sie quer durch die Bretagne. Ein Telegramm rief ihn von St. Malo zurück. Wieder kamen Olivenbäume. Jeden Tag liefen rückwärtsgeschleudert erleuchtete Säle mit Menschenmassen zurück. Er kam aus dem Handdrücken der Komitees direkt in den Wagen. Sie gab ihm die Hände heraus, er stieg ein. Neue Chausseen bäumten sich, der Mond schwankte langsam durch die dünnen Alleebäume. Einmal küßte er ihr die Hand, sie lachte eine Zeitlang über seine Zärtlichkeit. Sie saß in der ersten Reihe, als in Valence er während des Sprechens die Budjetrede aus Paris erfuhr und eine wilde Kavalkade dagegen aufmachte. Er aß dann den ganzen Abend. Unterwegs stieg seine Wut. Abends nahten drei Laternen, sein Geburtsort Libourne. Seine Vettern erwarteten ihn mit den Weibern, die in Holzschuhen von einem Bein aufs andere sprangen. Sie staunten sie an, indem sie sich in den Taillen weit vorneigten, die Arme auf den Rücken schlugen. Er wurde verlegen, legte ungeschickt den Arm, daß sie fast zusammenbrach, auf ihre Schultern. Sie lächelte mit den Weibern, nahm sie unter den Arm. Als sie ihnen ein Schlafzimmer zu zweit anboten, lachte sie, ging hinaus und fuhr ins Hotel. Die Weiber klatschten auf die Schenkel, grinsten, verhöhnten den Rotbart. Er ging voll Wut ins Hotel, sie abzuholen, vor ihrem Gesicht begann er die Hände zu bewegen, als sei sie aus Glas. Er sprach kein Wort. In der Versammlung stellte er eine Resolution auf, die dem Budjetredner ein Wort ins Gesicht setzte, das man nur in Libourne verstand. Die Männer stampften wie die Ochsen und rissen die Mäuler bis gegen das Ohr auf. Sein Cousin Louis trug es aufs Postamt. Der Beamte weigerte sich. Da holte er den ganzen Saal, sie steckten die Gartenhütte an, legten ihn auf den Rücken und spritzten ihm aus einem Winzergummi Schnaps in die Gurgel, bis er erstickte. Am Mittag schlachtete er ein Schwein. Mit blutigen Armen stand er breitbeinig im Hof, hob den Kopf und sah sie mit seinen weit auseinanderliegenden Augen an, seine bloße Brust dampfte. Mittags spät saßen sie im Auto. Er strahlte und wagte sich zum erstenmal dicht neben sie zu setzen. Sie zog den Mund spitz, hob den Finger und streckte ihn nach dem Polster auf der anderen Seite. Sofort glitt er hinüber. In Toulouse zog er den Rock aus im überfüllten Saal, lief auf dem Podium herum und schrie wie ein Bär, er war fast heiser, sein Publikum raste. Dem Saaldiener schlug er in guter Laune auf den Rücken, der bekam einen Hustenanfall, wurde auf drei Stühle gelegt, bekam die Arme gehoben, den Bauch massiert. Sie ärgerte sich und beachtete ihn einen Tag nicht. Sie fuhren nach Nizza zu einer Kundgebung der italienischen Irredentisten. Da sie nicht mit ihm sprach, räusperte er sich nach der Uhr jede fünfte Minute. Sie sah hinaus. Die Bläue spielte um die Äste

Nach des Elefanten großem Schreiten
kam sie, die mit Pas den Zirkus reich durchstach.
Ihre Arme, die die Pferdeluft im Schwung durchweiden,
gehn wie Violinsignale schwärmerisch und zag.

Währenddem die Lichter sterbend sanft sich ihr verneigen,
wächst der dunkle Raum hinauf zu einigem Relief,
bis das Wilde der Gesichte und der Blicke Bleichen
gurgelnd übersaust der zwei Kapellen Bluff.

Und nun neu entsteigt aus den entflammten Hüften
Rhythmus, der in der Manege alles gell erregt.
Neben ihr der Hengst, der kreist in ihres Tanzes Düften
macht denselben Gang von ihrer Schenkel Zorn bewegt.

O wie schwingen beide schwarzes Tier und Frau im Kreis
wie über Meere.
Sand wird Glas und blitzt . . . . . Musik versiegt.
Nur des Auges ungeheurer Glanz hebt etwas auf von der
Arena Duft und Schwere,
dieweil der Körper schon halb transzendent die zehnte
Runde überfliegt.

Radierung von **Wilhelm Plünnecke.**
Aus der Zweimonatschrift „Marsyas" 1919, Heft 6.
Verlag Heinrich Hochstim in Berlin.

mit einer Leichtigkeit, als durchdrängen sie sich. Er benutzte den Augenblick, die Hand herüber auf ihre Knie zu legen. Zornig sah sie ihn an. Sein schwerer Nacken zog sich ein, die schmalen Augen wurden ängstlich. Er tat ihr leid, sie griff mit der Faust in seinen Bart, zog ihn von der einen Seite zur anderen, schüttelte ihn und ließ ihn fahren, er versuchte einen Griff wie nach einer Magd. Sofort zog er sich in die Ecke zurück, fragte traurig und kindisch: „Sie haben einen Zug um den Mund, was ist?" Sie lachte. Er schüttelte sich vor Behagen und strich den Bart glatt.

Vom Zug kamen sie direkt ins Theater. Ein trentiner Dichter sprach eine Hymne an das italienische Meer. Der Raum war mit italienischen Flaggen geschmückt neben den französischen. Der Dichter trat einen Augenblick in die Loge, den Parlamentarier zu begrüßen. Ihre Blicke kreuzten sich einen Moment. Doch der Franzose stellte ihn ihr nicht vor. Sie sah einen Schatten von seinem Auge, als er hinausging. Die Verse langweilten den Parlamentarier, er wurde müde und schnarchte, aber er mußte bleiben, da er nachher sprach. Daisy stand auf bei der zweiten Nummer, ging leise hinaus. Sie ging durch das Foyer. Nun schritt sie gegen einen Spiegel, sah sich, erreichte die Treppe. Als sie den Pelz um den Hals fester zog an der Tür, trat mit zwei großen, aber langsamen Schritten der Dichter von dem Pfeiler. Sie nahm seinen Wagen.

Bekenntnis zu Barockzeiten und Barockkünstlern

Wo strebt diese Kunst bewußt hin? Ihr Schöpfer empfindet als das eigentümlich Deutsche das Barocke. So möchte er die Ahnenreihe fortsetzen, die mit den namenlosen Dichtern der Edda in Mythenzeiten hinaufragt, mit Walter von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach im Mittelalter beginnt, über die Mystiker, Luther, Fischart, Grimmelshausen in die neue Zeit übergeht, in Sturm und Drang nach einem fast stummen Jahrhundert sich wieder fortsetzt, im Anfang des 19. Jahrhunderts die Namen Kleist, Jean Paul, Arnim, Bettina, Hölderlin, Büchner, Grabbe aufweist, mit einem Teile ihres Blutes das Werk Hebbels und Kellers speist, gegen Ende des Jahrhunderts mit Wedekind schließt. Einmal nur, meint Edschmid, krönte dies Streben eine „organische Harmonie" — die Goethes um 1800 war es nicht; im Streite Sternheims gegen Goethe tritt Edschmid, gelegentlich, nicht immer, auf die Seite des Lebenden, dem auch er manches verdankt. Und so ist Edschmid immer „für das im Dunkel ringend Gebaute", nicht für das „unvollkommen gestaltete Klare", mit Namen umschrieben etwa: für Heinrich Mann und Annette Kolb gegen Thomas Mann, Ricarda Huch oder Hermann Stehr, für Richard Dehmel gegen Börries von Münchhausen, für Sternheim, Kaiser, vor allem Wedekind gegen Gerhart Hauptmann und Paul Ernst, ist er für René Schickele und Dauthendey, ohne zu wissen, daß auch Paul Ernst Dauthendey für den einzig genialen neueren Lyriker hält, ist er gegen Jüngere wie Albrecht Schaeffer, anscheinend ohne zu fühlen, wie viele barocke Kräfte sich in dem Verkannten äußern. Aber Edschmids Bekenntnis zum Barock ist nicht zugleich ein Bekenntnis zum Expressionismus in jeder Gestalt. Er hat immer betont, seine zwei Versuche „über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung" seien Darstellung eines Zustandes, nicht Forderungen eines Programms. Schon darin hält er hartes Gericht über manche expressionistische Lehre, vor allem über die Neigung, alles ins Abstrakte saftlos zu vergeistigen. Er denkt nicht daran, allem den Körper auszuziehen. „Die Gleichung heißt Geist und Blut. Nicht Geist und Geist. Wir wollen nicht schemenhafte Arien, die viele heut singen. Wir wollen den Naturalismus aufpeitschen zu fanatischer Vision. Das Ding vergewaltigen im Geist...!" Oder wie es in der „Doppelköpfigen Nymphe" heißt: „Wir wollen das Fleisch, aber in gehobeneren übersinnslüsten." Und ebenso haßt er die bewußte „Primitivität". „Man ist nicht genial, wenn man stottert, man ist nicht schlicht, wenn

Verhältnis zum Naturalismus und Expressionismus

man niggert, man ist nicht neu, wenn man imitiert ... Bewußte Naivität ist ein Greuel. Gemachter Expressionismus ein übles Gebräu." Auch die Gesinnung tut's nicht: Pazifismus ist keine Entschuldigung für ein schlechtes Gedicht. Was allein entscheidet, ist die Inbrunst und die Kraft der Persönlichkeit: „Niemand ist gut, weil er neu ist. Keine Kunst ist schlecht, weil sie anders ist." „Nur das Gute" ist „dauernd, nur das Echte gerecht. Ein guter Impressionist ist ein größerer Künstler und bleibt für die Ewigkeit aufbewahrter als die mittelmäßige Schöpfung des Expressionisten, der nach Unsterblichkeit schaut. Vielleicht besteht vor dem Urteil des letzten Tages Zolas schamlose, gigantische, stammelnde Nacktheit der Kraft besser als unser großes Ringen um Gott".

Endeindruck

Ich glaube, es werden solche Sätze sein, die Edschmid selbst einst vor dem Urteile des letzten Tages bestehen lassen. Ob solcher Sätze wird man über manchen Lärm hinweghören, vergessen, welche Doppelgefühle sein Werk heute doch auslöst. Der soeben vor dem Schicksal sich demütig beugt, ärgert die Welt im anderen Augenblicke mit dem Anspruch der Vollkommenheit seines Wesens und Werkes. Was ihm vorschwebt, ist die Harmonie eines Menschen, von dem Schumann träumte, einem Manne, „der zu Fuß Moskau, Rom, Marseille, Hamburg und die Welt dazwischen durchwandert habe, gut sich kleide, Thukydides lese, Algebra treibe und musiziere". Und es ist nicht dies Bild eines Kulturmenschen, gegen das man sich sträubt, sondern es ist die Art, wie er diesen Umriß füllt; es ist das lächerliche Theater, das er mit seiner Person treibt, es ist die abgeschmackte Wichtigtuerei mit „Attrappen" des Genußlebens, dies Füllen der Zeilen mit Cocktails und Drinks, es ist dies Protzen mit Genußfähigkeit, es ist diese Sportfexerei, die die ganze sprachliche Ausdruckswelt durchseucht — er reitet die Sprache in hoher Schule; das Fieber kurbelt an die äußerste Grenze; alles wird gestartet; er hat der deutschen Seele die meisten Skalps gestochen —, es ist endlich die Mischung von Haut-gout mit Wildwest, gegen die Häufung der Sensationen, die immer Nervensache sind — die Seele braucht keine! Während er mit einer „wahnsinnigen Verachtung" auf die homunciones herabschaut, lächeln wir über den Einfall, sich um mindestens zehn Jahre jünger, den Grafen Hermann Keyserling um zehn Jahre älter zu machen, lächeln, weil es immer ergötzlich ist, wenn einer, der als Weltmann in den Zentren sich gibt, plötzlich als Darmstädter dem anderen Darmstädter etwas am Zeuge flickt. Der Schmerz des Dreiundzwanzigjährigen, der letzter Sehnsucht keine Erfüllung sah und wünschte, der zum ersten Male das „Entsage deshalb!" fand, ergriff; was fesselt an den Werken des Älteren, der denselben Vorwurf immer wieder abwandelt? Das handwerkliche Können, dessen Wert er immer gepriesen, die technische Meisterschaft. Wenn sie nicht wieder Mittel zum Zweck werden kann, sondern selbstherrlicher Selbstzweck bleibt, wird Edschmid, der zu klug ist und im Innersten doch zu ehrlich, um das nicht zu erkennen, wohl als Dichter verstummen — der Welt-Journalist der „Nymphe" und des „Dekameron" wird weiter reden, schreiben, bekennen. Edschmids letztes Werk, das Dichtung sein will, „Die Engel mit dem Spleen" (1923), gibt der Hoffnung auf Wiedergeburt des Dichters wenig Raum.

2. Klabund

Umschlagzeichnung von **Erich Büttner**
zu der Erzählung „Der letzte Kaiser" von **Klabund**
Verlag von Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf

Mein Name Klabund.
Das heißt: Wandlung.
Mein Vater hieß Schemen.
Meine Mutter: Schau.

Mit solchen Versen aus dem Gesange „Irene oder die Gesinnung" — er soll die Geschichte seiner inneren Wandlung geben — hat Klabund (eigentlich Alfred Henschke, geboren 1891 in Crossen) ein Selbstbekenntnis abgelegt, das jedes seiner Werke bestätigt. Ein Selbstbekenntnis freilich in einem anderen als dem beabsichtigten Sinne. Mag er hier mit dem Worte Wandlung innere Umkehr meinen, dem Betrachter seines Gesamtwerkes ist es das Eingeständnis eines ewigen Wechsels, das Eingeständnis eines Sehnsüchtigen, dessen Sehnsuchtsinhalt nie der gleiche ist.

Der Mensch

In solchem Sinne ist der, der sein Wesen als Wandlung empfindet, ohne Wandlung, ganz derselbe im ersten wie im letzten Werke, als Mensch wie als Künstler. Der Mensch haltlos, grundlos, heimatlos, bewußt ein Vagant:

Man soll in keiner Stadt länger bleiben als ein halbes Jahr.
Wenn man weiß, wie sie wurde und war,
Wenn man die Männer hat weinen sehen
Und die Frauen lachen,
Soll man von dannen gehen,
Neue Städte zu bewachen.

Läßt man Freunde und Geliebte zurück,
Wandert die Stadt mit einem als ein ewiges Glück.
Meine Lippen singen zuweilen
Lieder, die ich in ihr gelernt,
Meine Sohlen eilen
Unter einem Himmel, der auch sie besternt.

Der Mensch trotz stolzen Tones bei solchem freizügigen Leben ein zwangsläufig Gehetzter, ein leidend Zerrissener, der hinter Zoten versteckt, daß er ein zu Tode Getroffener ist, Kind des Himmels und der Hölle, betend, schwärmend und fluchend, liebend und hassend, selbstgewiß und ohnmächtig, sehnsüchtig zu jeder Stunde. Der Künstler dementsprechend Meister in allen Stilen, Widerhall aller

Zeichnung von **Rudolf Großmann** zu **Klabund**, Li-Tai-Pe
(Insel-Verlag Leipzig)

Fluch des Krieges

Im Schnee des Tien-schan graſt das dürre Roß.
Drei Heere ſanken vor dem wilden Troß.

Die gelbe Wüſte liegt von weißen Knochen voll,
Der Pferde Schrei wie ſchrille Flöte ſcholl.

Es ſchlingen Eingeweide ſich von Baum zu Baum in Schnüren,
Die Raben krächzend auf die Zweige führen.

Soldaten liegen tot auf des Palaſtes Stufen.
Es mag der tote General die Toten rufen.

So ſei verflucht der Krieg! Verflucht das Werk der Waffen!
Es hat der Weiſe nichts mit ihrem Wahn zu ſchaffen.

Er wird die Waffe nur als letzte Rettung ſchwingen,
Um durch den Tod der Welt das Leben zu bezwingen.

Klänge, aller Volkslied- und aller Kunſtweiſen der letzten Jahrhunderte bis zur Gegenwart, der geborene Nachdichter auch ferner und fremder, namentlich öſtlicher Geſänge („Dumpfe Trommel und berauſchtes Gong" 1915, „Li-Tai-Pe" 1916, „Das Sinngedicht des perſiſchen Zeltmachers" 1917, „Der Feueranbeter" 1919, „Das Blumenſchiff" 1921 u. a. m.); der Geſtalter unaufhörlich bedrängt vom Überreichtum der ſeine zerriſſene Bruſt durchflutenden Einzelſtimmen und Einzelgeſichte. „Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!" (1912) — der Titel klingt wie eine Siegesfanfare. Aber aus dem Buche ſchaut ein Angeſicht,

Stimme des Ich: Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern

Klabund

„wolkig, zerfetzt, leuchtend zerrissen", heute hell, morgen aber „einem dumpfen Geiste untertan". In Heine- und Wedekindstrophen spottet eine Seele; ihr Ureigenstes gibt diese ironische Weltbetrachtung in „ironischen Landschaften" — sie werden noch im letzten Bande Gedichte wiederkehren —:

Gleich einem Zuge grau zerlumpter Strolche,
Bedrohlich schwankend wie betrunkne Särge,
Gehn Abendwolken über jene Berge,
In ihren Lumpen blitzen rote Sonnendolche.

Da wächst, ein schwarzer Bauch, aus dem Gelände
Der Landgendarm, daß er der Ordnung sich befliisse,
Und scheucht mit einem bösen Schütteln seiner Hände
Die Abendwolkenstrolche fort ins Ungewisse.

Der sich in einer „kleinen Selbstbiographie" schwarz und weiß, Nacht und Tag, Hase und Geier, gut und schlecht, schön und häßlich, liebreizend und entsetzlich, feige und tapfer, herrisch und knechtisch nennt, prägt in seinem ersten Gedichtband für seine Wesensart die Formel „zweiufergemeinsam", überschreibt ein Gedicht „O Glück! O Schmerz!", läßt auf eine erste Strophe mit dem ekelhaften Bilde „Es hat ein Gott mich ausgekotzt, nun lieg ich da, ein Haufen Dreck, und komm und komme nicht vom Fleck" eine zweite Strophe mit einem lichten Bilde folgen: „Doch hat er es noch gut gemeint, er warf mich auf ein Wiesenland, mit Blumen selig bunt bespannt", streut wie Heine unter freche Gedichte ganz harmlose, ganz zarte:

O gib mir deine Hände,
Der Frühling brennt im Hag,
Verschwende dich, verschwende
Diesen Tag.

Ich liege dir im Schoße
Und suche deinen Blick.
Er wirft gedämpft den Himmel,
Der Himmel dich zurück.

O glutend über Borden
Verrinnt ihr ohne Ruh:
Du bist Himmel geworden,
Der Himmel wurde du.

Die Himmelsleiter

Das Bild dieses Buches ist das Bild auch anderer reicherer Bücher, wie gleich seiner nächsten lyrischen Sammlung, seiner schönsten, der „Himmelsleiter", die zwischen 1912 und 1916 entstandene Gedichte vereint. Was dem Wanderer zwischen Dänemark und Italien die Welt Sonniges gab, seinen Augen oder Lippen, künden die Gedichtfolgen, die „Spaziergang" und „Sonne" überschrieben sind. Aber in den anderen Teilen, „Spiel", „Sturm", „Sterne", führen die dunklen Mächte des Inneren oder die dunklen äußeren Schicksalsmächte, wie die des Krieges, die Melodie. Die in den Himmel gelehnte Leiter führt nicht nur aufwärts, sondern auch abwärts in die Hölle. Selige und Unselige, meist aber Selig-Unselige steigen da auf und ab wie sein Lieblingsdichter, sein Seelenbruder François Villon, dem er 1919 ein besonderes „lyrisches Porträt" unter dem Titel „Der himmlische Vagant" widmete:

Ein lyrisches Porträt

Ich bin gemartert von Gewissensbissen,
Daß ich noch nichts auf dieser Welt getan.
Mit ein paar Flüchen, ein paar Mädchenküssen,
Da hört es auf, da fängt es an.

Klabund

Nach dem Holzschnitt von **Erich Büttner.**
Fritz Heyder, Verlag in Berlin-Zehlendorf.
Aus dem Kalender „Kunst und Leben".

Klabund

Ich aber fühle Strom mich unter Flüssen,
Doch flösse ich bergauf und himmelan —
Das Aug, das ich zum guten Werk erhoben,
Es darf nur einer Dirne Brüste loben.

Wie oft, wenn ich mit den Kumpanen zechte,
Klang eine Trommel dumpf, die Buße bot.
Ich warf mich hin, auf daß mich einer brächte
Und stelle einsam mich ins Abendrot.
Der aber klapperte mit Würfeln, und die schlechte
Gesellschaft fürcht ich, wenn Gelächter droht —
Ich bin so müde meiner Spielerein
Und möchte Mensch mal unter Menschen sein.

Doch niemand ist, der meinen Worten traute.
Es wird mein Leichnam erst auf Lorbeer ruhn.
Ich reiße von der Wand die dunkle Laute,
Um doch in Tönen eine Tat zu tun.
Das Lied ist aus. Der grüne Morgen graute.
Im Hofe bellt der Hund; es heult das Huhn.
Und während alle rings zum Tag erwachen,
Entschlaf ich trunken unter Wein — und Lachen.

Unverhüllter noch geben sich Ichbekenntnisse mit Fluch und Segen aus einem Munde, geben sich als „Windmöwe, Wetterschrei und Wolkenbrand", „in Sturm und Trotz ein sanfter Regenbogen": „Ich bin in aller Welt ein Kind geblieben, das nie die Augen seiner Mutter sah."

Stimme der Zeit: Irene Dreiklang

Da verspricht der Gesang „Irene oder die Gesinnung" schon im Titel Festigung. Hier und im „Gedichtwerk" „Dreiklang" (1918), dessen Unterteile Verheißung und Erfüllung lauten, wird Klabund Sehnsuchtsstimme der Zeit, die aus furchtbarer Einsamkeit — „Was ist einsamer denn der Mensch!" — nach Umkehr, Wandlung, Liebe, Gott, Güte, Geist, Seele vor allem schreit: „Wo find ich die Seele, den säumigen Findling...?" Der einst Gesinnungsfreie fordert Gesinnung, wird unter dem Eindrucke des Kriegsschicksals zum Prediger — schon Kriegsgedichte der „Himmelsleiter" hatten die Abrechnung begonnen, die „Ostpreußenballade" damit geschlossen, daß das ewige Wesen, weil es das Schicksal „geschaffen", sich „verwarf". Nun ruft er Irene, Frieden, stürzt er beichtend zu Boden: „Herr, ich brenne, ich bekenne meine grenzenlose Schuld." Er bezichtigt sich aller Sünden der Wollust, er fleht um Reinheit, er geht (im „Dreiklang") in die Einsamkeit des Waldes, um der Waldmensch, um Silvius zu werden, der Zweigeschlechtliche, Geschlechtsfreie. Dahinten die alte Zeit, wo er das war, was er nicht sein wollte:

Ich wollte gut sein. Da dachte ich schlecht.
Ich liebte ein Reh. Da küßte ich eine Stallmagd.
Ich hoffte. Da war ich schon verzweifelt.
Ich lebte. Da starb ich schon.
Ich lächelte. Und Tränen rannen über meine Wangen.
Ich hob einen Rosenstab: Kameraden! — Und schlug euch den Schädel ein
und brach euch das Rückgrat.

Nun aber ist er Silvius und geläutert:

Ich sage Wald! Ihr seufzt: Stadt!
Ich sage Baum! Ihr lispelt: Brunst!
Ich sage Land! Ihr paukt: Fester Staat und festliche Staatlichkeit!
Ich schreie: Gerecht! Ihr zuckt die fahlen Achseln wie Wetterleuchten:
Gerächt... Gerächt...
Schwerhörig seid ihr: ja schwerhörig eurem finsteren Herrn.
Schwerfällig — denn sehr fällig ist der Gerichtstag.
Zweierlei ist dieses: ihr und ich.
Wie Mensch und Mönch.

In Wortspielen (Eigensinn—Geigensinn; Abendrot—Abendbrot; Abendteuer—Abenteurer; „Ruhe! Ich bin Bürgermeister — und Meister aller Bürger, Meister vom Stuhl — vom Stuhlgang aller Bürger!") und Siebenklängen lallend — hier und da sind Eigentümlichkeiten der Sturmlyrik übernommen oder finden sich zu ihr Seitenstücke — singt Klabund sein Elend; aus Wortfetzen gebiert sich da und dort auch ein Lied. Aus dem Künder der Verzückungen der Sinne ist ein Mahner geworden, ein Prophet:

Wie ist so dunkel die Nacht und so weit der Weg durch die Wüste!
Wie sind wir geschlagen mit der Geißel des Herrn!
Wie so erniedrigt wir, die wir hochhinschwebten!
Wie in die Knie gebrochen wir Schreitenden!

Kein Stein wird bleiben von unsren Städten.
Kein Wort von unsren Testamenten.
Kein Hauch unsres Atems.
Kein Lächeln unsrer Geliebten.

„Wir haben vergessen das erste Wort, das uns alle einte. Wir haben verloren: / Den Sinn / Verhandelt: / Das Sein / Verwünscht: / Die Seele / Wir wollen zusammen schweigen / Mein Mensch / Vielleicht daß wir uns dann verstehn." „Ich habe *meinen* Frieden gefunden —" schließt das Gedichtwerk.

Rückkehr: Das heiße Herz

Aber Klabund, der die Wandlung heißt, bleibt, der er ist. Die Balladen, Mythen und Gedichte, die er 1922 unter dem Titel „Das heiße Herz" vereinte, zeigen dasselbe Gesicht wie „Morgenrot" und „Die Himmelsleiter". Alle Sehnsuchtsmasken der Zeit gewinnen in tönenden Versen ein Scheinleben, Laotse, Hiob, Montezuma, Franziskus, Hieronymus, der deutsche Landsknecht und der Bolschewik, alle Wirklichkeitsmasken Klabunds: es ist bezeichnend, daß auch eine Übertragung von Bellmanns „Notabene" nicht fehlt. Und wieder auch ein Stelldichein aller Töne, aller Weisen, vom Volkslied an bis zur Weise des „Sturms", freche Gesänge und erhabene, weise wie die „Ballade vom Wort":

Was wollen die großen Worte?
Sie rollen wie Kiesel klein
Am Weg, an der Straßenborte
In den Morgen ein.

Sie hängen an manchem Baume
Wie Früchte halbgereift.
Sie haben von manchem Traume
Den zarten Puder gestreift.

Sie schmecken wie Galle so bitter.
So spei sie aus dem Spiel!
Sie sitzen im Fleisch wie Splitter.
Ein Wort ist schon zuviel.

Ein Wort schon ist Mord schon am Himmel.
So schweige und neig dich zum Herd.
Stumm lenkt durch das Sternengewimmel
Der Herr sein ewiges Gefährt.

Klabund

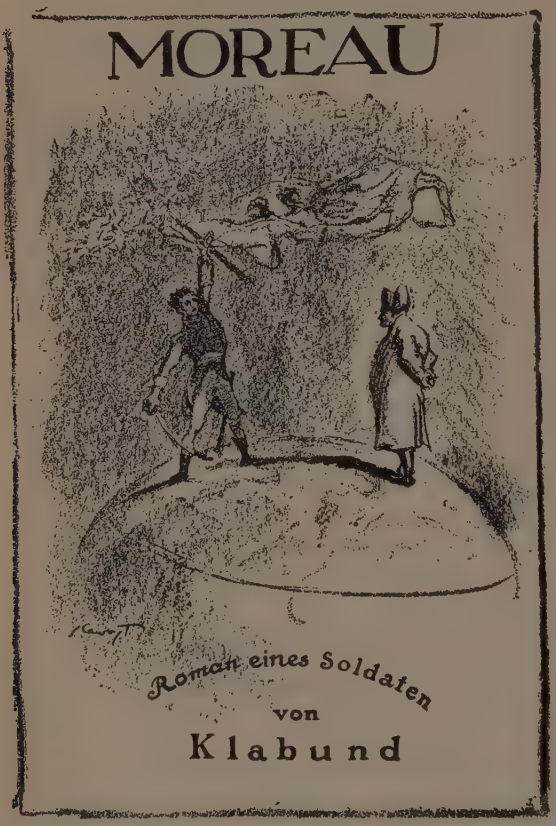
Auch hier wieder neben Inbrunst Brunst. Wie einst halten sich und ihn Mädchen an endloser Kette. Wandlung ohne Wandlung!

Der Erzähler

Man erhält kein anderes Bild aus seiner erzählenden oder dramatischen Kunst. Nur daß hier ein Werk nicht immer alle Seiten spiegelt und daß stilschöpferisch der Erzähler Eigeneres gibt als der Lyriker. So zeigt sein erstes

Karussell

erzählendes Werk, „Klabunds Karussell" (1913), den Zyniker, dem es (billigen!) Spaß macht, mit bald drei Dutzend grotesken Schwänken den Bürger irgendwie herauszufordern, zu schrecken, zu ängsten, zu ärgern, zu ekeln. Knappe Erzäh-



Umschlagzeichnung von **Max Slevogt.**

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer und Erich Reiß, Verlag, beide in Berlin.

lungen, die zu dem Kriegserlebnis in engerer oder loserer Beziehung stehen,

Marketenderwagen

sammelt „Der Marketenderwagen" (1916), trotz Erfindungsfülle und sicherer Beherrschung aller Künste des Erzählers ein Nebenwerk. Mit der „Krankheit"

Moreau

(1916) und „Moreau" (1915) beginnt die Reihe der Bekenntnisse des Erzählers zur Zeit. Das eine Gesicht, das mehr rückwärts gewandte, zeigt „Die Krankheit". In einem Bilderhusch, einem halb wirklichen, halb unwirklichen Davos, wo jeder Tag wehmütiger Lebensabschied oder betäubender Lebensgenuß ist, wo Kranke, Abenteurer, Flüchtlinge vor dem Kriege durcheinander spuken, überglänzt einer Alle, sein Typus: Silvester, der Tänzer zwischen Leben und Tod, Abenteurer, Liebhaber, Schauspieler, Dichter, Rennreiter. Mo-

reau aber ist die Gestalt seiner Sehnsucht, Sehnsuchtsbild seines Traumes von einem Volkssoldaten, einem Gottessoldaten. Im Stile wird hart Rilkes Cornet-Weise zerhackt, ihre unendliche Melodie immer durch Pausen unterbrochen. Man höre den Eingang:

Moreau schlug mit der Hand in die Luft.
Die Bretagne blendete.
Mütterliche Güte strich über seine Stirn.
Seine Wimpern zitterten. Er wollte weinen.
Aber er schlief ein.

Umschlagzeichnung von **Max Slevogt.**

Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer und Erich Reiß, Verlag, beide in Berlin.

Hallo! Welch ein Lärm! Zusammenklang der blechernen Trompeten und hölzernen Schwerter. Schreie der kleinen Puppen mit Muschelaugen und grasgrünen Kleidern. Moreau tritt in die Reihe der Geschwister mit einem Papierhelm und einer Haselnußstaude als Degen.

Papa blinkt über seine Hornbrille von den grauen Akten auf.

Was willst du werden, Viktor?

Moreau salutiert: General.

Man lacht. Soweit man mit einem verstaubten Herzen noch lachen kann. Selbst die Akten lachen.

Sieh da, General! Natürlich General! Madame, hören Sie nur, er will General werden! Der Tausend.

Am Abend gab es Käse zum Diner.

Klabund

Moreau aß keinen Käse.

Papa setzte die Hornbrille ab. Seine Augen hängen ihm wie Quallen aus dem Gesicht. Pfui was für häßliche Augen, denkt Moreau.

Du mußt den Käse essen.

Moreau sah dem Alten starr auf die Stirn:

Nein.

Der Alte nahm die Haselnußstaude, die heute morgen Moreau als Degen gedient hatte.

Moreau sprang auf. Ein Puma. Er riß dem Alten den Stock aus der Hand.

Mein Schwert, schrie er, mein Schwert.

Dann warf er sich auf den Boden, biß die Zähne in die Diele und blieb die ganze Nacht so liegen.

Moreau erlebt, was Klabund mit seiner Zeit noch erleben sollte. Der Volkssoldat muß erfahren, daß ein Teil des Volkes Pöbel ist. In den geistigen Kämpfer fährt der Blutrausch; aus Liebe zu Frankreich haßt er es; um es auszurotten von seinem peinlichen Pöbel, zieht er gegen Frankreichs Inbegriff: Bonaparte. „Ich werde an der Spitze eines fremden Heeres in mein Vaterland einziehen und werde es demütigen und knechten, wie nie ein Volk erniedrigt wurde." Vor Dresden fällt er.

Neben das Sehnsuchtsbild des Volkssoldaten und Gottessoldaten stellt Klabund in „Mohammed" (1917) ein zweites Sehnsuchtsbild der Zeit, das des Gottespropheten. Der Gesinnung nach ein Zeitbekenntnis zu Gerechtigkeit, Güte, Geist: „Es gibt nur eine Gerechtigkeit! Sprecht sie, Richter! Es gibt nur eine Güte! Übt sie, Menschen! Es gibt nur einen Geist: er ist gezeugt von keinem Vater, er ist geboren von keiner Mutter. Er weht im Winde: so lauscht ihm denn. Er strahlt im Lichte: so seht ihn denn." Der Gestaltung nach wieder die Geschichte einer Berufung und Sendung, geschrieben von einem, dessen zweite Heimat der Osten ist, der umwuchert und umblüht ist von östlichen Gesichten; das Ganze ein aus der lyrischen Empfindung erwachsenes selbständiges erzählendes Seitenstück zu den Nachdichtungen des Ostens.

Mohammed

„Pjotr. Roman eines Zaren" (1923) schließt die Reihe, die der Roman eines Soldaten begonnen. Gottes-Soldat und Gottes-Prophet ist Traum, Gottes Zuchtrute ist Wirklichkeit.

Pjotr

„Pjotr ist geboren.

Don, Dnjepr, Wolga, Oka treten über ihre Ufer.

Schlamm wälzt sich über die Weizenfelder und viele Menschen ertrinken.

Winterblumen neigen gebrochen ihre Häupter.

Die Haselmäuse pfeifen vor Angst. Der Wind nimmt ihre Pfiffe und bläst sie mit dicken Backen zu Posaunentönen auf, bis sie kreischend zerplatzen.

Die Bäume weinen Harz.

Auf tanzenden Eisschollen segeln erfrorene Schwäne. Ihre grünen Augen glänzen wie Smaragde.

Frösche treiben, die bläulichen Bäuche nach oben. Ihre Leiber sind durchbohrt von Wasserkäfern, die vollgefressen tot in den Löchern nisten: die braunen Rückenschalen weiß glasiert.

Es hat roten Schnee geschneit.

Auf der Waldai blüht mitten im Winter der Fingerhut.

Feuer fiel vom Himmel aus den Händen Gottes. Tausend Dörfer flammten. Die jungen Störche auf den Strohdächern wurden in ihren Nestern lebendig geröstet. In den Rauch- und Rußwolken strichen die alten Störche und klapperten grell und verzweifelt mit ihren langen Schnäbeln, als klirrten Schwerter aneinander.

Sie suchten ihren Feind und fanden ihn nicht.

Im Himmel saß der und schlief auf seinem Thron aus Lapislazuli. Er selber war anzusehen wie ein Diamant: klar und durchsichtig glänzend. Seine Augen helle Saphire, sein Herz ein dunkelroter Rubin. Um seine fröstelnde Schulter lag wie ein seidener Schal ein Regenbogen.

Sieben Fackeln brannten um seinen Thron.

Im Schlaf hatte er mit steinernem Arm eine Fackel, einen Stern vom siebenarmigen goldenen Leuchter herabgefegt. Prasselnd und funkensprühend sauste der Meteor durch den ewigen Raum und schlug mit seiner roten blinden Stirn donnernd im Erdboden ein, eine ganze Landschaft entzündend und verwüstend.

Die Popen predigten:

Wehe denen, die auf Erden wohnen! Die Sonne ist schwanger geworden und hat ein goldenes Kind geboren! Das wird uns peitschen mit feuriger Knute!"

Mythisch so überhöht, tritt Pjotr ins Leben und aus ihm heraus: ein Wolfskind, halb Tier, halb Mensch, als Genie halb Gott; dunklen Kräften gehorsam, Furcht und Grauen erregend, alle Widerstände entwaffnend, Welt trinkend und Welt zerstörend, treibend und getrieben, ein ins Gigantische gereckter russischer Bauer, Spieler und Säufer, Sinnbild aller der Mächte, die die Welt regieren, Sinnbild von Gewalt, Lüge, Brunst, Greuel, Schandtat — ein Antichrist, aber so notwendig, daß der christliche Gegner seines Lebens nach Pjotrs Tode um seine Wiederkehr fleht: „Steh auf, Gesalbter. Kehre zurück. Hilf uns. Laß die Nagaika sausen. Zu milde noch ist sie für uns Hundesöhne. Wir haben dich mißachtet und verkannt. Verzeih uns. Abbadon bin ich, der Engel aus dem Abgrund. Rauch und Schwefel fährt aus unserem Munde. Wir sind verworfen in alle Ewigkeit." Es ist kein Zweifel, daß Klabunds Liebe zu Pjotr tiefer ist als die zu Moreau und Mohammed; diese kommt aus dem Hirn, Ausdruck der Überwältigung durch Zartgefühle, die aus dem Zeitschicksale ihn überströmten; die Liebe zu Pjotr kommt aus dem Blute, ein Bekenntnis zur Schicksalsgemeinschaft mit einem im Innersten ihm verwandten Wesen, dessen Dasein dem Klabund von 1922 auch für die Gegenwart notwendiger schien als das seiner Gegner. Die Irene-Predigt hat in der Welt das Gegenteil bewirkt. In einem Aufsatz, der zum Bund der Bösen einladet, nennt er die Pazifisten „närrische Halunken Gottes".

Stileigenheiten verbinden die drei Romane eines Soldaten, eines Propheten und eines Zaren zu einer Einheit. Ihr Bekenntnisweg schließt einen Kreis, innerhalb dessen auch die anderen erzählenden und dramatischen Werke liegen. Auf die dramatischen, das Schauspiel „Die Nachtwandler" und den „Kreidekreis", genügt ein Hinweis; zwei Dramenmanuskripte sind auf seinen vielen Wanderschaften verloren gegangen. Der Irene-Zeit und -Stimmung (1916) verdankt „Franziskus, Ein kleiner Roman" (1921 erschienen) seine Entstehung. Es ist Klabunds ins Spukhafte gewendete „Flucht zu den Hilflosen", um mit dem Titel eines wesensverwandten Werkes von Schmidtbonn den Gedankengehalt zu umschreiben. Zwischen 1916 und 1918 entsteht „Bracke. Ein Eulenspiegel-Roman" (1918), die schalkhafte Spiegelung seiner großen Bekenntnishelden. Geschichten, die von dem märkischen Schalk Hans Clauert in der Mark umgehen, und manche Märchen und Legenden märkischen Landes gaben den ersten Rahmen für ein Bild, das Klabund mit allem Reichtum seiner großen Erfindungsgabe füllt. Viel mehr als Moreau, Mohammed und Pjotr ist Bracke ein Selbstbild: Klabund möchte sein, was dieser Bracke ist, überlegener Schalk, der seinem Kurfürsten und dem Kaiser feine und grobe Wahrheiten

Franziskus

Bracke

Bühnenbild von **Ludwig Sievert** zum „Kreidekreis" von Klabund
Die letzte Szene. „Der Kaiser hält Gericht"

sagt, heimatlos und überall daheim, nötig dem Hofe wie der niedersten Schenke, ein Sonntagskind, das der Tiere und Engel Sprache versteht, Erdenbürger und Himmelssohn, lustiger Kumpan und mahnende Stimme, Hansnarr und Prediger, Spötter und Richter, immer ein Helfer gegen Elend und Gewalt, Helfer der Menschheit auch noch im Tode:

Bracke kam mit einem Henker, einem Mörder, einem Abdecker, einem Narren, einem Türken, einem italienischen Conte, einem Holzhacker und einem Brandstifter zugleich an den Acheron, an die Stelle, wo Charon die Seelen der Abgeschiedenen überzusetzen pflegt.

Bracke schrie:

„Ahoi, hol über!"

Da stakte Charon, ein schöner Jüngling, mit seinem Boot herbei. Und sie stiegen alle in das Boot, das unter der Last der schweren Seelen beträchtlichen Tiefgang annahm.

Als sie in der Mitte des schwarzen Flusses waren, begann das Boot zu schwanken.

Charon schrie:

„Ich habe zu tief geladen. Wir werden alle elend untergehn!"

Da sprang Bracke auf das Bugbrett, breitete die Arme und jauchzte:

„Ich rette euch, ihr Brüder, vor der Unsterblichkeit!" Und sprang über Deck in den dunklen Fluß, und ward nicht mehr gesehen — in diesem und jenem Leben nicht.

Als ein Jahr darauf, am Todestag Brackes, der Totengräber über den Kirchhof ging, fand er Brackes Grab erbrochen.

Klabund

Am offenen Sarge saß ein altes, spitzes Weib, welches mit Brackes Knochen spielte und irr lallte.

„Mein Süßer," sprach sie, und drückte den Totenkopf an ihre dürren Lippen, „erinnerst du dich noch, als du in der Kugelapotheke in Berlin bei mir lagst, in jener Nacht der Ewigkeit?"

Sie schüttelte die Knochen in ihrer Hand:

„Wie mager du geworden bist ... ja ... die Zeit vergeht ..."

Der Totengräber packte die Irre am Handgelenk und zog sie mit sich fort in Polizeigewahrsam.

Sie warf dem Skelett noch eine abscheuliche Kußhand zu, und hinter Büschen schon entschwindend, die sie vom Anblick des Toten trennten, rief sie noch immer:

„Die Zeit vergeht ..."

So oft ein Mensch auf dem Wege ist, zu sich selber zu kommen, fliegt die Eule von der linken Schulter Gottes, einen Spiegel in den Krallen, zu ihm hernieder: daß er darin sich betrachte und bekenne, belächle und beweine, leicht- und tiefsinnig. Weshalb dieses Buch genannt ist: der Eulenspiegel, und jeder in ihm findet etwas „das ihn ergötze oder erschüttere, nachdenklich oder zum reinen Klange stimme. Nimm meinen Dank auf den Weg, Leser, daß du mir bis hierher gefolgt bist, und meinen Wunsch und meine Hoffnung, daß wir uns in einem neuen Buche oder in einem neuen Leben wieder begegnen, bereit uns zu helfen, so gut wir vermögen und soweit es in unsern schwachen Kräften steht: du mir und ich dir.

Spuk

Sagt der „Bracke": So möchte ich sein! —, so sagt der im Fieber einer Krankheit 1921 geschriebene Roman „Spuk": So bin ich gewesen! Es ist in Form einer wilden Spukgeschichte Klabunds erschütterndste Beichte: Was dieser Scherzähler vor dem Gerichte Gottes bekennt, der Gesinnungslosigkeit, die der Verfasser der „Deutschen Literaturgeschichte in einer Stunde" und der „Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde" sonst in Schutz nimmt, sich als Verbrecher zeihend, das ist wortwörtlich wohl Beichte Klabunds.

Endeindruck

So steht Klabund heute vor uns als ein Kind der Zeit und Opfer der Zeit, im Innersten unsicher und darum Sicherheit vortäuschend; begabt, wie heute so viele, ein glänzender Spieler mit Worten, Gefühlen und Gedanken, schuldig und unschuldig wie sein François Villon, dessen Grabschrift für Klabund mehr ist als nur eine Grabschrift auf einen Toten:

François Montcorbier, genannt Villon,
Geboren Vierzehnhunderteinunddreißig,
Als Schüler faul, als Buhler strebsam fleißig,
Aus dunkelstem Paris, und darob lichtscheu,
Mit Faltern schwebend, Blüten blühend, pflichtscheu,
Bekannt von Meung sur Loire bis Roussillon
Als Leibpoet des Herzogs von Bourbon
Und Leibpoet des letzten Straßenweibs,
Bedacht auf sondre Art des Zeitvertreibs,
Landstreicher, Gauner, Dieb, Zechpreller — und
Hündischer oft traktiert als der geringste Hund,
Um eines Haares Breite Mörder gar,
Mitglied der Bruderschaft der coquillards —
Liegt hier begraben: was er lebt und litt,
Teilt er euch in des Meisters Werken mit.
Lag seine Stirn in Kot, sein armer Leib im Kosen,
Aus seinem Munde klang ein goldner Chor von Strophen.

Die Hand, mit Blut befleckt, schrieb heiligstes Gedicht.
Das erdendunkle Herz entzündet Sternenlicht.
Als er am Himmelstore angelangt,
Hat die Madonna selbst gebetet und gebangt.
Gottvater ließ ihn gnädig in den Himmel ein:
Weil du mich stets gesucht, sollst du willkommen sein.
Gefunden hast du mich. Du bist Poet nicht mehr.
Tritt als ein Engel in das selige Engelheer.

Da lächelt Villon ernst — und schluchzt mit einemmal:
Ich komme aus der allertiefsten Hölle Qual.
Läßt du die Mörder, Diebe, Fälscher, Ehebrecher,
Die Dirnen, Räuber, Säufer, Gauner, Degenstecher,
Die meine Brüder sind, nicht in den Himmel ein,
So soll die Seligkeit mir nicht vorhanden sein.
Nicht eine Stunde blieb ich selig, wenn ich wüßt,
Daß in der Höll ein armer Bruder leiden müßt.
Gottvater, lebe wohl! Ich will kein Heuchlerglück!
Zu meinen Brüdern kehr ich in die Höll zurück
Und bin erst wieder hier, wenn die Posaune lehrt,
Daß Gott dem Ärmsten auch das himmlisch Reich gewährt,
Daß Gott dem Letzten auch ob seiner Tat nicht grollt,
Die ohne Gott nicht wär — denn Gott hat i h n gewollt.
Schenk' allen Erdenwandrern die ersehnte Ruh'! —
Und hob die Hand zu Gott. Und sank der Tiefe zu.

Sechstes Kapitel

Einkehr und Umkehr – Predigt vom neuen Menschen – Weg in die neue Gemeinschaft

Flucht oder Zuflucht — von anderem sagt die Dichtung der Zeit nicht. Was den gejagten, zerrissenen, grundlosen Menschen nur übrig zu bleiben schien, war Zuflucht zu Gott, Einkehr bei sich, war Flucht in die Welt, das Abenteuer, den Rausch. Es war natürlich, daß der Krieg und die Revolution solche Gefühle noch verstärkten. Beide spiegeln sich in der Erzählung nicht anders als in der Lyrik und im Drama: der Krieg ersehnt und verflucht als das große Abenteuer und die verkörperte Sinnlosigkeit, als Befreier zu anderen als nur selbstischen Gedanken, und als Mörder aller Gemeinschaftsgefühle, als Gottesgericht, Weltengewitter und Menschenschande — Revolution als Absturz oder Aufstieg, als Menschheitsabend oder Menschheitsmorgen, als Sieg der Bösen oder Sieg der Guten, als Verrat, Schmutz, Schande oder Erwachen der Seele, des Glaubens, der Gnade. Dort Erzählungen wie Clara Viebigs „Töchter der Hekuba" und „Das rote Meer", hier Unruhs „Opfergang", Zechs „Grab der Welt", Ernst Schmitts „Im Anfang war die Kraft". Wo diese Werke, wie meist, Wandlung, Einkehr, Umkehr darstellen, geschieht es bald naturalistisch, bald expressionistisch, bald wirkliches Zeitgeschehen schildernd, bald sinnbildhaft (wie in Arnold Ulitz' „Ararat" und Adolf von Hatzfelds „Franziskus") ins Zukünftige unwirklich entschwebend.

Manche hier genannten Werke sind bereits gewürdigt; andere werden in anderem Zusammenhange betrachtet werden. Hier stehe, ein Beispiel für viele, Leonhard Frank.

Weg in die neue Gemeinschaft

Leonhard Frank

Über die Dreißig ist Leonhard Frank (geboren 1882 in Würzburg) alt, als er mit seinem ersten Werke, dem Roman „Die Räuberbande", als reifer Erzähler 1914 an die Öffentlichkeit tritt. Eine Schar Würzburger Lehrlinge, die in jungenhafter Räuber- und Indianerromantik sich um den „bleichen Kapitän" als Räuberbande zusammengeschlossen haben, werden von ihrem Erzähler durch ein paar Jahrzehnte ins Leben geleitet. Die gemeinsame Streiche anfangs zusammenhalten, sogar eine Schöffengerichtsverhandlung wegen Raubzugs in die königlichen Weinberge nicht zu trennen vermag, scheidet allmählich Charakteranlage, Beruf, Beschäftigung, Schicksal in Gewöhnliche und Ungewöhnliche. Der bleiche Kapitän wird ein tüchtiger Kneipenwirt, die „Rote Wolke" ein Gärtner, der Schreiber Bureauvorstand, auch der „König der Luft", „Falkenauge" und die „Kriechende Schlange" sind bürgerlich gelandet; aber „Winnetou", der betrachtsame Einsame, ist ein stiller Mensch geworden und der Begabteste, „Oldshatterhand", der schöpferisch Einsame, der sich zum Künstler emporgehungert, ist an der Gemeinheit des Durchschnitts durch Selbstmord zugrunde gegangen. In einer Fülle von Einzelzügen sind diese Schicksale meist vor dem Hintergrunde des alten Würzburg geschildert, dessen enge Menschenwelt und schöne weite Landschaft ein Sinnbild menschlichen Lebens werden. Wer oberflächlich liest, könnte in dem Werke ein naturalistisches Spätwerk sehen; aber was will darin der seltsame Fremde, der Oldshatterhand immer wieder begegnet, der sein mögliches Ich, nicht sein wirkliches, den sehnsüchtigen Glücksfall, nicht den unglücklichen Schicksalsfall darstellt? Was sollte auch in einem naturalistischen Werke die Darstellungsweise aus der Seele der Jungen heraus, mit allen einig in der Kämpferstellung gegen Schule und Haus, humorvoll den Abstieg der Mehrheit ins Leben verfolgend, leidenschaftlich zugeneigt den beiden Einsamen, dem in den Klosterfrieden alter Welt Heimkehrenden und dem am Leben Zerbrechenden. Es ist das Werk eines Eiferers, dessen künstlerisch-gestaltende Kräfte obsiegten über den Gesinnungsprediger. Er rächt sich in den folgenden Werken: der Forderer gewinnt Gewalt über den Gestalter.

Die Räuberbande

Auf den heimlichen Widerspruch gegen Schule und Haus und die ganze Ordnung der Dinge, die sich in Schule und Haus nur am klarsten spiegeln, folgt in dem Romane „Die Ursache" (1915) der laute. Leonhard Frank will keinen seltenen Ausnahmefall mit dem Schicksale des jungen dreißigjährigen Dichters geben, den qualvolle Erlebnisse, die jahrelang in ihm schliefen, eines Tages in die Heimat treiben, wo er in einem plötzlichen unabwendbaren Haßausbruch im Lehrer Mayer (dem Schultyrannen schon der „Räuberbande") einen der Menschen umbringt, die in seiner Jugend seine Seele zerstörten, sein Ich mordeten, ihn vereinsamten, ihn lebensuntüchtig machten. Was da Verbrechen heißt und mit dem Tod auf dem Richtblock endet, ist nicht, eifert Leonhard Frank mit seines Dichters Worten, eines Menschen Schuld, sondern aller Schuld. „Der Dunst der Schulen, der falschen Erziehung, der Eltern, Frömmelei der Lüge, des ganzen stinkenden europäischen Moralgeschwürs bildet furchtbar drohend das Wort ‚Ursache' weithin sichtbar am Himmel. Der europäische Mensch ist

Die Ursache

zum kranken, tückischen, reißenden Tier geworden. Gott, die Menschenliebe, die Güte, die Wahrheit zogen sich entsetzt zurück vor dem vom Wahnsinn gezeichneten europäischen Gesicht!" Was ist der Mensch? „Nur der Hammer, die Ursache aber die Faust, die den Hammer schwingt ... und ihn manchmal auf den Schädel eines Nebenmenschen niedersausen läßt." „Ändert die unsittlichen sozialen Verhältnisse, die alle Seelen verwunden!" „Schuld?... So ist der Mensch geworden, weil sein Vater so war, seine ganze Umgebung: verwirrt, arm, gedemütigt, verwundet und deshalb böse. Schuld ist das ganze Menschengeschlecht. Am Einzelnen bricht die Schuld aller nur aus!" „Deshalb rufe ich euch an, ich rufe euch alle an, ich schreibe euch mitten ins Herz hinein: verachtet fernerhin nicht die, so in Zuchthäusern ihr Leben verbringen müssen oder unterm Richtbeil sterben. Sie leiden und sterben für euch, durch euer aller Schuld." — Die Erzählung, die als eine Freudsche Seelenstudie begann, mit ihr dann eine sozialpolitische Predigt verknüpfte, endet in der Gestaltung der letzten Tage und Stunden bis zur Hinrichtung mit einer unvergeßlichen furchtbaren Anklage gegen die Todesstrafe.

Der Mensch ist gut

Völlig entbunden ist der Ankläger und Prediger aber erst in dem Buche, das aus dem Kriegsereignis erwuchs, in den 1916/17 geschriebenen, „den kommenden Generationen" gewidmeten Erzählungen „Der Mensch ist gut", einem wahren Katechismus expressionistischer Denk- und Fühlweise. Was Leonhard Frank im Innersten ist oder geworden ist, wird aus diesem Buche klar. Er ist ein politischer Dichter, insofern man darunter einen Bußprediger, Geißler, Selbstbekenner und Selbstrichter versteht. Er eifert gegen all das, was seit Jahrhunderten das Bild der Seele zerstörte, wovon der Krieg nur die letzte Ausdrucksform sei, gegen den Ungeist, der nach Erfolg, Besitz, Macht, Gewalt, Autorität verlange, ohne daran zu denken, ob solch mörderisches übervorteilen den Mitmenschen in Leid und Elend hetze, gegen das Zeitalter der „Nützlichkeit, Organisation und Vernunft", gegen ein Zeitalter, von dem nichts übrig bleiben werde „als ein Grauen davor, und für die noch späteren Geschlechter ein Gelächter". Er wirbt dagegen für die neue Einsicht, daß in dem Mittelpunkte des Lebens nicht mehr die großen Nichtigkeiten zu stehen haben, sondern das „göttliche Wissen, daß jeder Mensch unser Bruder ist, daß alle Menschen dieser Erde Träger der ewigen Seele sind"; er wirbt für die neue Gesinnung, für die „das Wort: ‚In dem Augenblicke, da du dir vornimmst, einem Menschen zu schaden, hast du schon dir selbst geschadet', unumstößliches, göttliches Gesetz ist." Er schaut das kommende neue, eben anbrechende Zeitalter, wo jeder jedem sagt: „Wir sind Brüder. Der Mensch ist gut." „Das sei unser einziges Handeln in der Pause zwischen den Zeitaltern. Wir wollen mit solch überzeugender Kraft des Glaubens sagen: ‚Der Mensch ist gut', daß auch der von uns Angesprochene das tief in ihm verschüttete Gefühl ‚der Mensch ist gut' unter hellen Schauern empfindet und uns bittet: ‚Mein Haus ist dein Haus, mein Brot ist dein Brot.' Eine Welle der Liebe wird die Herzen der Menschen öffnen im Angesichte der ungeheuerlichsten Menschheitsschändung." Die Erzählungen des Buches zeigen darum Menschen auf einer Wende der Zeiten, die alle den „gewaltigen inneren Sprung von ihrem Leben der Lüge, Gedankenlosigkeit und Selbstsucht heraus — ins höhere Menschentum" tun oder getan haben, den Sprung aus der gott-, geist- und ichlosen Gesellschaft heraus hinein in die neue Gemeinschaft, „in welcher der Mensch ... gut sein darf, in welcher der Mensch er Selbst, ein Ich, ein für seine Handlungen moralisch verantwortliches Ich und als solches ... gut, das bedeutet:

für die Gemeinschaft sein kann". Am Kriege Leidende läßt Leonhard Frank so ihre Gewissensstunde erleben, wo die großen Begriffe „Feld der Ehre", „Altar des Vaterlandes", „heilige Sache" vor der Wirklichkeit zerflattern: den Vater, der seinen einzigen Sohn, die Frau, die ihren Mann, die europäische Mutter, die ihr Kind verlor, den Stabsarzt, der über seinem Bluthandwerk an Krüppeln innerlich sich wandelt. Es ist bezeichnend, wen Leonhard Frank zum Sprachrohr seiner Gedanken vom reinen Menschen macht. Nur gelegentlich, wie in der „Ursache" immer, den Geistigen, hier vertreten durch den Stabsarzt oder den Philosophen, der durch Selbstmord endet, weil dem Gestellungsbefehle folgen Sünde wider den Heiligen Geist heißt; öfter den dem reinen Menschentume Nahen, wie die Mutter, die Witwe, am liebsten den Kellner, den durch den Tod seines einzigen Sohnes Gewandelten, der in fast allen Erzählungen an entscheidender Stelle auftritt, nachdem er, die Hauptfigur der nach ihm benannten ersten Erzählung, seine Erweckungsstunde gehabt. Es ist in einer Versammlung der Bauarbeitervereinigung während des Krieges. Der Redner hat siebenhundert schweigenden, in Leid und Not verkrampften Lasttieren eröffnet, daß Unterstützungsgelder nicht mehr gezahlt werden können.

Frans Masereel

Holzschnitt zu
Leonhard Frank
Die Mutter

Max Rascher
Verlag A.-G.,
Zürich

Leonhard Frank

Ein kleiner Junge hatte das Kinderschießgewehr hinterm Klavier, das auf dem Podium stand, hervorgezogen und zielte, den Schaft an der grauen Backe, hinunter auf die siebenhundert reglosen Männer und Frauen. Alle blickten auf das Loch des Rohrlaufes aus Weißblech.

Und draußen standen, den Gewehrschaft an der Backe, in Schuld und Sünde Millionen Menschen gegenüber Millionen Menschen, die in Schuld und Sünde standen.

Da tat Robert den Sprung. Es war ein ganz langsamer Sprung. Er ging traumwandlerisch sicher auf den Jungen zu, nahm ihm das Spielzeug von der Backe weg und trat vor, bis an den Rand des Podiums.

Und während der Redner Wasser trank und seine Abrechnungslisten zurechtlegte, sagte Robert:

„Das hier ist ein Schießgewehr. Das habe ich ... ich selbst habe das meinem Jungen gekauft. Damit hat er gespielt. Damit hat er sich unmerklich die Liebe aus seinem Herzen hinausgespielt. Damit hat er schießen gelernt. Ich habe ihn das Schießen, habe ihn das Morden gelehrt. Mein Sohn ist gefallen. Er ist tot. Ich bin sein Mörder ... Vaterstolz, Ruhmsucht, Gedankenlosigkeit und Gewohnheit haben mich zum Mörder werden lassen. Und doch habe ich nur getan, was auch ihr getan habt. Auch von euch hat mancher seinen Sohn ... verloren."

Robert hieb das Gewehrchen gegen die Knie und legte die zwei Stücke ruhig zu seinen Füßen nieder. „Das hätte ich vor fünfzehn Jahren tun müssen ... Habt ihr es getan? ... Also seid auch ihr Mörder.

Unsere Männer und unsere Söhne erschießen Männer und Söhne. Und jene Männer und Söhne erschießen unsere Männer und Söhne. Und jeder Daheimgebliebene hofft: mein Mann, mein Sohn kommt zurück; mögen die anderen fallen und sterben.

Solches kann nur ein Wahnsinniger wünschen ... Ich frage euch: ist der kein Mörder, der ein unschuldiges Kind so erzieht, daß es erst zum Mörder werden muß, bevor es selbst ermordet wird? Wird der so erzogene Unschuldige, wenn er einen gleichfalls schlechtberatenen Unschuldigen erschießt, nicht zum Mörder? Es gibt heute in Europa keinen Menschen mehr, der nicht ein Mörder wäre! ... Wir sind verblendet und Mörder, weil wir den Gegner außer uns suchen und zu finden glaubten. Nicht der Engländer, Franzose, Russe und für diese nicht der Deutsche, sondern in uns selbst ist der Feind. Und wir sehen deshalb in anderen Menschen den Feind, weil der tatsächliche Feind etwas ist, das nicht da ist. Das Nichtvorhandensein der Liebe ist der Feind und die Ursache aller Kriege. Ganz Europa weint, weil ganz Europa nicht mehr lieben kann. Ganz Europa ist wahnsinnig, weil es nicht lieben kann.

Oder ist es nicht Wahnsinn, wenn ihr euch freut über die Notiz: zweitausend französische Leichen lagen vor unserer Linie? Ist die Einwohnerschaft von Paris nicht wahnsinnig, wenn sie sich freut über die Notiz: zweitausend deutsche Leichen lagen vor unserer Linie?

Wir schreien vor Schmerz oder die Augen bleiben trocken vor Schmerz, wenn unser Sohn fällt. Solange wir nicht ebenso vor Schmerz schreien, wenn ein Franzose fällt, lieben wir nicht. Solange wir nicht fühlen: ein Mensch, der uns nichts getan hat, fiel und starb, so lange sind wir Wahnsinnige. Denn dieser Mensch, der fiel und starb, hatte eine Mutter, einen Vater, eine Frau, die vor Schmerz schreien. War ein Mensch. Wollte so gerne leben. Und mußte sterben. Wofür? Warum? Wir, seine Mörder, ließen ihn sterben, weil wir nicht lieben."

Robert machte während des Sprechens ganz kleine Bewegungen mit der Hand, daß die weiße Serviette baumelte. Es war so schwer, auch den anderen mitzuteilen, was man selbst fühlte und erkannt hatte. Und dabei war das Ganze doch so einfach, so selbstverständlich. Aber die Menschen hatten sich von der Selbstverständlichkeit weggestellt. Sie hatten die Liebe einfach vergessen, wie man seinen Schirm stehen läßt.

„Man braucht ja nur zu lieben, dann fällt kein Schuß mehr. Dann ist der Friede da. Kinder sind wir dann auf unserer Erde ... Der ganze Erdteil weint. Daran merkt man doch, daß der Erdteil fähig ist zur Liebe. Ganz hoffnungslos wäre erst dann alles,

wenn Europa lachen würde, weil ganz Europa blutet. Aber es gibt kein Haus in Europa, in dem nicht die Tränen fließen. Das ist die Liebe, die aus den Menschenaugen heraus weint, weil sie vertrieben worden ist aus den Herzen der Menschen.

Was tut ihr, wenn jetzt im Augenblick ein euch fremder Mensch in diesen Saal hereintritt und einem von euch, den er nie gesehen hat, das Bajonett in den Leib stößt? Ihr würdet den Wahnsinnigen nicht begreifen. Genau dasselbe tun eure Männer und Söhne; auch sie stoßen Männern und Söhnen, die sie nie gesehen haben, das Bajonett in den Leib, daß der Durchstoßene aufschreit, sich krümmt und fällt. Was hat er eurem Sohne getan? Und was hat euer Sohn dem getan, der ihm das Bajonett in den Leib stieß? ... Habt ihr euch schon einmal vorgestellt, auf welche Weise euer junger Sohn, der so gerne, ach so gerne noch hätte leben mögen, sterben mußte? ... Mädchen, vergegenwärtige dir den letzten Blick deines Bräutigams, der verwundet, dürstend sechs Stunden lang in der Sommerhitze im Stacheldraht hing. Stelle dir seinen letzten, furchtbar langen Blick vor."

„Frau," sagte Robert zu einer Erbleichenden, leise, daß es alle Siebenhundert hörten, „was hat dein Mann, den du liebtest, der dir Brot und Kinder gab, dem getan, der ihm das Bajonett in den Leib stieß?"

Die Frau wimmerte, ihr Kopf sank dem neben ihr Sitzenden auf die Schulter.

„Die Menschen sind wahnsinnig, wirklich und wahrhaftig wahnsinnig, weil sie die Liebe vergessen haben. Und weil sie die Liebe vergessen haben, glauben sie, es müsse alles so sein, wie es ist ... Unser Volk, wie wir es sehen, besteht nur noch aus Krüppeln und elend aussehenden Kindern, Frauen und Greisen. Wenn man jetzt noch die Arme und Beine, die losgetrennten Körperteile, die Millionen zerrissener Leichen, unter denen auch eure Söhne und Männer sind, von den Schlachtfeldern holen und auf eure Straßen werfen würde, euch vor die Augen, würdet ihr auch dann noch sagen: man muß sich halt damit abfinden? Oder würdet ihr endlich bereit sein zum Lieben, was auch dabei herauskomme? Würdet ihr dann endlich sagen: ich will nicht leben, wenn ich nicht lieben darf? Würdet ihr einsehen, daß diejenigen, die euch das Lieben verbieten, Feinde sind? Feinde des Menschen? Volksfeinde! Seht ihr nicht die Berge zerrissener Menschenleiber? Sie liegen vor euren Augen, liegen auf euren Straßen, daß kein Wagen mehr fahren kann und ihr keinen Schritt mehr machen könnt. Eure Söhne! Eure Söhne! Eure Männer! Väter! Blutig! Zerrissen! Unkenntlich!"

Ein Schrei stieg aus der Saalmitte empor. Hinten, beim Saaleingang, erklang ein tierisches Stöhnen. Einem alten Manne fiel die Stirn in die Hand. Ein Mädchen verließ die Stuhlreihen; sie hatte große Augen bekommen und stürzte in die Kniee.

„Wir dürfen uns nicht länger belügen und sagen: nur der Zar, der Kaiser, der Engländer ist schuld." Robert legte langsam die Hand mit der Serviette an die Brust. „Ich bin schuld. Und du bist schuld. Und du und du ... Denn auch wir hatten, ebenso wie der Zar, der Engländer, der Kaiser, der Millionär und der Milliardär, die Liebe vergessen. Nehmt die Schuld auf euch, damit ihr der Liebe wieder teilhaftig werden könnt. Denn nur wer hier sich schuldig fühlt, kann entsündigt werden und wieder lieben.

Und jetzt wisset: die Liebe trägt in sich ein hartes Gebot. Die Liebe sagt: wer nicht liebt, ist schuldig und böse und soll weichen, damit der Liebe auf Erden keine Schranken mehr gesetzt werden können. Wir wollen fallen und sterben dafür, daß der Liebe die Regierung Europas übergeben werde."

Die Menschengesichter unten im Saale waren aufgelöst.

Weitersprechend stieg Robert vom Podium herunter. Alle waren aufgestanden, drängten ihm nach.

„Das Gebot der Liebe ist: wer sich nicht schuldig fühlt, die Schuld nicht auf sich nimmt, liebt nicht, ist unser Feind und muß weichen. Das ist Gesetz. Neues Gesetz! Ihr, die ihr nichts mehr verlieren könnt, da ihr alles schon verloren habt ..."

Roberts Worte gingen unter in den hundertstimmig wiederholten Worten: „Alles verloren! Wir haben nichts mehr zu verlieren! Wir, die wir nichts mehr zu verlieren haben ... Nichts! Nichts!"

Leonhard Frank

Die Nachricht hatte sich schon verbreitet, als sie durch die Straßen zogen. Voran der Kellner, ohne Hut, im schmierigen Smoking, die Serviette in der Hand. „Die wollen Frieden machen. Die wollen Frieden machen."

Verkäuferinnen — verwaiste Bräute — verließen den Ladentisch und schlossen sich an. Zwei Schaufensterreiniger, alte Männer, ließen die Leiter stehen und schlossen sich an. Der Wagenführer der Elektrischen hörte das Wort „Friede", erstarrte und sprang vom Wagen herunter, schloß sich an. Die Fahrgäste schlossen sich an. In wenigen Minuten hatte sich die Menge verdreifacht. Und verzehnfachte sich, als Robert, auf dem Platze angelangt, auf der Brunnenschale stand und sprach. Sein Mund zeichnete den letzten Satz in weithin sichtbaren Buchstaben an den Himmel: „Es ist schon die Axt an die Wurzel gelegt. Darum, welcher Baum nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen."

Eine junge Frau stand da und tat nichts als lächeln und „Friede" sagen. Reisende, die vom Bahnhof kamen, vergaßen alles und schlossen sich an, als die Menge weiterzog. Flammend. Schnell. Entzündet vom Glauben. Eine Schar Urlauber, feldmarschmäßig ausgerüstet, das Gewehr quer über dem Rücken und das Grauen des Schlachtfeldes in den Augen, schloß sich an. Alte Mütterchen kamen kaum mit. Kinder bekamen schmale Gesichter vor Staunen und ahnten das Große. Ein alter Polizeiwachtmeister mit grauem Spitzbart, das Trauerband am rechten Arme, bekam fanatische Augen und schloß sich an. Menschen, die dem Zuge entgegenkamen, machten kehrt, vom Feuer ergriffen. Radfahrer sausten durch die Straßen. „Die wollen Frieden machen!" Die Wirtshäuser entleerten sich, Werkstätten, Baustellen entleerten sich. Transmissionen standen still. Eine Abteilung Soldaten unter Gewehr wurde mitgerissen. Gesänge der Liebe ertönten im Marschtempo. Kranke stiegen aus den Betten, schleppten sich ans Fenster. Kilometerlange Linien von Frauen, schräg bewegt, trieben aufeinander zu, stießen zum Zuge.

Ein Zwanzigjähriger — Fanatismus und Geist auf der Stirn — sprang aus einer menschengefüllten Seitengasse heraus, auf den Kellner zu, küßte ihn. Und sein heißer Blick öffnete die Herzen.

Die ganze Stadt war aufgestanden und schrie ein Wort. Friede! Das so gesprochene Wort wurde zu vieltausendstimmigem, gewaltigem Gesange. Alle Kirchenglocken läuteten.

Man hat Franks Erzählungen oft neben die Kriegsromane des Ungarn Latzko und des Franzosen Henri Barbusse gestellt. Man sollte das nicht. Denn als Gestalter ist der Dichter des „Feuers", der nur die Tatsachen reden läßt, dem Deutschen überlegen. Gesinnungseiferer in jeder Zeile, verbrannt von der Flamme des Gefühls, Prophet und Geißler, fand Leonhard Frank keine andere Darstellungsart. So entstand das Werk eines Bekenners, eine Urkunde der Zeit, dauernd als Zeitzeugnis, anfechtbar als Kunstwerk.

Für die „radikalste Revolution", die der Liebe, hatte „Der Mensch ist gut" geworben; die letzte Erzählung hatte ihren Sieg, „den Aufstieg der Freiheit und der Liebe ins Land" verkündet. Die Erfahrungen der folgenden Jahre verdichten sich für Leonhard Frank zu dem Roman „Der Bürger" (1924). Der Politiker spricht, der Sozialist, der von der bürgerlichen Jugend — ihr ist der Roman gewidmet — den tätigen Anschluß an die sozialistische Bewegung fordert. Nur Mensch zu sein ist heute ein Gedanke unfruchtbarer Träumer, „furchtbarer Verrat an der Idee". „Mensch zu sein, kann dem Einzelnen erst dann verstattet sein, wenn es allen verstattet sein wird." Von der heutigen Menschheit fordere die Gegenwart Arbeit und Opfer für das Ziel der klassenlosen Gesellschaft. Denn in der kapitalistischen Gesellschaft herrsche „ungeheuerlichste Ungleichheit in

Der Bürger

materieller Hinsicht und eine vielleicht noch ungeheuerlichere blödsinnige Gleichheit aller im Geistigen", man nenne das Individualismus; „... auf der anderen Seite, in der klassenlosen Gesellschaft: materielle Gleichheit für alle und infolgedessen ... im Geistigen absolute individuelle Verschiedenheit jedes Einzelnen von jedem Einzelnen. Jeder ein reines Ich! Ein schöpferischer Mensch!" Und das nennc man „die öde Gleichmacherei der Sozialisten". Der Mensch, als „reines Ich" geboren, ist, das ist Franks Glaube, durch die „bestehende Seelenmord-Gesellschaftsordnung", in der außerdem die Erwachsenen die Heranwachsenden „abwürgen", „entselbsten", verschüttet im „Bürger" des zwanzigsten Jahrhunderts. Ganz Sklave der Umwelt, ist er, was der Proletarier durch sein Los immer in gewissem Sinne bleibt, nur in der Jugend: „Protest", ist er später zwar gefühlsmäßig für „Geist, christliche Menschenliebe, Helfenwollen, Ändernwollen". Wehe dem aber, der tatsächlich ändert. „Da wird er wild. Da demaskiert er sich. Da läßt er verfolgen, einsperren und, unter Umständen, erschießen und erschlagen." So verfolgt der Roman den Lebenslauf eines Bürgers oder Halbbürgers von den Jugendjahren an bis ins reife Mannesalter. Ein Halber ist Jürgen Kolbenreiher, in der Jugend in Gedanken Empörer, aber halb nur in der Tat, gelähmt durch die Erzieher, die, wie der Vater, in ihm, dem Träumer, nur ein schmähliches Etwas sehen, den Unselbständigen ebenso gängeln wie die Freunde, gelähmt auch zeitlebens durch die Sucht, sich achten, sich bewundern zu lassen. Er hat das neue Gemeinschaftserlebnis; aber unfähig, unbekannt zu arbeiten, sich aufzuopfern, wird er rückfällig, verläßt er die Geliebte, die nur der neuen Ordnung lebt, wird zum geachteten, beneideten Bürger, zum Ehemann eines nur schönen Weibes, zum geschickten Bankier, der allmählich Skrupel und Zweifel los wird. Aber Halbbürger, der er ist, bringen ihn Selbstgespräche mit seinem wahren Ich, Gespräche zwischen dem echten und dem Frackherrn-Jürgen fast an den Rand des Wahnsinns; am Ende scheint er, gesundet, dem Leben für die Idee wiedergewonnen. Auch hier ist der Dichter mit dem Politiker, dem Redner, dem Gesinnungskünder im Kampfe; aber der Reichtum gestalteter Einzelzüge und -bilder deutet vielleicht auf einen Sieg der gestaltenden Kräfte.

Leonhard Frank

Verlagszeichen von Rascher & Cie. A.-G., Zürich

Gezeichnet von **Otto Baumberger**

Siebentes Kapitel

Auf dem Wege der Groteske aus dem Reiche der Lehre in das Reich der Dichtung

Für die expressionistische Form, die aus der Überfülle der Züge, die die Natur aufweist, nur die wesentlichsten herausgreift, sie im Sinne ihrer Bedeutung verändert, Runzeln etwa tiefer kerbt, Backenknochen höher treibt, ist die Groteske nicht mehr ein seltener Grenzfall, sondern eine Lieblingsform der Zeit, zu der alle verneinenden Kräfte ebenso hindrängen, wie alle bejahenden etwa

Groteske und Expressionismus

Expressionistische Groteske

zur Hymne. Alle Formen der Dichtung zeigen deshalb groteske Züge; die „aktivistische" Lyrik, gar die der Dadaisten, birst bald von ihnen, wie Sternheims Drama; Iwan Goll fordert sogar, wie wir wissen, die Groteske als Vollendung der dramatischen Form. Alles, was in der Kunst maskenartig ist, zielt auf sie hin. Ein ganzer Verlag, Paul Steegemann, zieht wesentliche Kräfte aus ihrem Bereich; und es ist bezeichnend, daß einer seiner Autoren, Hans Reimann, eine Zeitlang zusammen mit Joachim Ringelnatz (Hans Böttcher) den Versuch machte, ein expressionistisches Kabarett zu gründen, in dem die Groteske führte.

Die Groteske in der Erzählung

Sie ist natürlich auch der Erzählung nicht fremd; die erzählende Kunst Sternheims, Klabunds, Edschmids, auch ganz anders Gerichteter, wie Josef Wincklers, weist Beispiele für sie auf. Aber ihre Züge verraten oft eine Darstellungsart, die man eher als gesteigerten Naturalismus bezeichnen könnte. Die im eigentlichen Sinne expressionistische Groteske ist jenseitiger Art; die Ahnen ihrer Schöpfer sind keine Spötter über diesseitige Unvollkommenheiten, sondern Führer zu jenseitigen Möglichkeiten, wie Scheerbart, wie Morgenstern, wie — von den Lebenden — Meyrink. Die expressionistische Groteske ist erwachsen aus dem Bewußtsein ihres Schöpfers, ein Allwesen zu sein, erwachsen aus einem unendlich gesteigerten Selbstbewußtsein des Denkens, aus dem Freiheitsbewußtsein des schöpferischen Geistes. Es ist kein Zufall, daß der bezeichnendste Schöpfer grotesker Geschichten ein Philosoph ist, der über Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Robert Mayer, aber auch über Jean Paul als Denker und über George Groß geschrieben, Bücher über „Psychologie" und „Logik" und über „Schöpferische Indifferenz" verfaßt und einen „Katechismus der Magie, nach Kant und E. Marcus" und einen „Katechismus der Ästhetik, nach Kant" angekündigt hat: Salomo Friedländer (geb. 1871 in Gollantsch in Posen), der sich als Dichter mit der Umkehr des Wortes anonym Mynona nennt.

1. Friedländer - Mynona

Einstellung

Mynona ist leicht mißzuverstehen. Denn wer von der Lebens- und Geistesgemeinschaft Friedländer-Mynona nichts weiß, wer das ganze Werk nicht kennt, von dem allein aus das einzelne sich erschließt, den kann ein einzelnes Buch leicht verwirren; ihn können schon die seltsamen Titel der seit 1913 erschienenen tollen Bücher „Für Hunde und andere Menschen", „Rosa, die schöne Schutzmannsfrau", „Schwarz-weiß-rot", „Das widerspenstige Brautbett", „Mein Papa und die Jungfrau von Orleans", „Unterm Leichentuch", „Trappistenstreik", „Nur für Herrschaften", „Das Eisenbahnunglück oder der Antifreud", „Ich möchte bellen" und nicht minder seltsame Überschriften für einzelne Geschichten eines Buches wie „Das Nachthemd am Wegweiser", „Die vegetabilische Vaterschaft", „Die langweilige Brautnacht", „Der gutbronzierte Floh" leicht auf falsche Fährte bringen. Und das Nietzschemotto zu „Rosa": „Dies Alles bin ich, will ich sein, Taube zugleich, Schlange und Schwein" führt in das Dickicht irriger Vorstellungen ebenso ein wie die (mit seinen innersten Absichten gar nicht immer zusammenstimmende, ihnen eher oft widersprechende) oft nur witzige, besonders wortwitzige Art der Behandlung — sie ist in den „Hundert Bonbons" genannten Sonetten zur Meisterschaft entwickelt. Mynona freilich, der mit solcher Darstellungsart beweist, wessen Blutes er ist und wo heimisch, nämlich in Berlin, nennt diesen Witz Humor. „Humor", so sagt er in seinem Roman „Die Bank der Spötter", „ist die lachende oder lächelnde himmelhohe Er-

habenheit, welche sich freilich verschweigt, verstellt und statt ihrer direkten Offenbarung nur das Verlachte zum Vorschein bringt." Und mag man auch Witz und Humor anders scheiden, dies Wort des auf der Bank der Spötter Sitzenden führt in Mynonas innerstes Wesen. Er hat nichts mit den vielen zu tun, denen groteske Darstellung nur ein Mäntelchen um die Lüsternheit ist. Oft ist bei ihm auch von Liebe die Rede, aber der ihre närrischen Formen bewitzelnde Spötter nimmt sie gar nicht wichtig. Für ihn, den Philosophen, ist die Liebe, besonders ihre letzte Form, die gepriesene Vereinigung der Liebenden, etwas Unerhebliches,

S. Friedländer
(Mynona)

Zeichnung von
Ludwig Meidner.

oft Lächerliches, worüber man spötteln darf. Was für eine Verkennung, die Liebe so in den Mittelpunkt des ganzen Lebens zu rücken, wie Freud es getan oder gar seine „naiven" Anhänger! „Wehe," so schließt „Das Eisenbahnunglück oder der Antifreud", „wenn die Wissenschaft diese Naivität sanktionieren sollte! Die Einfalt ist nicht immer heilig." Mynonas „Fall" sind eher „die Asketen". Er liebt sie, wie sie schon Scheerbart, sein Geistesbruder, liebte, weil sie für seine geistigeren Fragen offenere Ohren haben, zugänglicher sind für die Fragen nach der Wirklichkeit des Wunders, nach der Möglichkeit der Magie — „Graue Magie" heißt einer seiner Romane —, empfänglicher vor allem für seine Lehre von der schöpferischen Indifferenz, die ihm so am Herzen liegt, daß seine tollen

Mynona

Erzählungen ihm wohl oft nur als Mittel wert sind, diese Lehre zu entwickeln oder zu bestätigen.

Die kleinen Erzählungen

So kommt Mynona in seinen Werken bald verhüllt und bald enthüllt. Mehr verhüllt in den kleineren Geschichten, mehr enthüllt in den größeren und den Romanen. Die kürzeren setzen die Linien der knappen Geschichten Scheerbarts und Meyrinks fort. Für ihren eigenen Ton, den aus tollen Wirbeln einer übermütigen Laune immer wieder herausgehobenen Ton einer besonderen Betrachtsamkeit, einer nachdenklichen Laune, kann die Einleitungsgeschichte zu „Rosa die schöne Schutzmannsfrau", kann „Der zarte Riese" sprechen:

Es war einmal ein Riese, der war so zart, so zart! Und nun ging er durch die Menschen. Wie sanft nur setzte er seine Schritte, wie sanft. Und noch mit seinem allersanftesten zertrat er so viele nette freundliche Menschen: Frau Direktor Buller ganz platt, ganz platt; Herrn Geheimrat Wersch; Herrn Omnibuskutscher Koppke; so nette Menschen zertrat vorsichtig der zarte Riese. Da weinte er. Wie Wolkenbrüche, aber salzig stürzten seine Tränen auf gute, liebe Menschennaturen. Die Kinderschule, ja die Kinderschule kam ins Schwimmen, brach ein, sank. Der Riese weinte, Mütter schrieen, Versicherungsgesellschaften starben. Der schmerzlich bewegte Riese warf sich zu Boden, aber die Erde bebte: London, Madrid, Zehlendorf und Nowawes fielen zusammen wie Kartenhäuschen. Gut, gut meine ich es, beteuerte der zarte, so zarte Riese, und seine reuige Stimme erzeugte einen solchen Luftdruck, daß achtzig junge und alte Kellner des Luna-Parkes weggeweht wurden wie Papierschnitzel. Der Riese stieß einen tiefen Seufzer aus seiner grameswunden Brust, es explodierte davon ein Krematorium nebst vier Friedhöfen, ein Hagel von Asche und Gebeinen wirbelte durch die Lebendigen. Und es graute dem Riesen vor sich selber, als er, von Witwen und Waisen umgraupelt, auf flachem Felde hingestreckt lag; unter ihm ein Gutshof mit einer Meierei, alles voll verröchelnder Tiere und Menschen. Tötet, o tötet ihr kleinen, feinen Leute mich, den sanften Mörder eures Glücks, bat der Riese. Da hatte er gut bitten, sein Wimmern zerpuffte ein Wöchnerinnenheim, eine Grenadierkaserne, die natürlich in der Nähe lag, einen regierenden Herrn, der mit herrlichem Auto daherbrauste, und ein paar alternde Mädchen, die zum Postamt eilten. Aber, lächelte der Riese, und überirdische Wehmut brach aus seinem Blick — aber kann ich Sanfter, der ich nur zu groß bin, viel zu groß bin um der guten, dieser lieben, so kleinen, so niedlichen, munteren Leute willen, mich nicht selber töten? Hallelujah, lallte er ganz leise aus Furcht, jemanden zu verletzen; Heureka, lächelte er bei sich, wohlan! Er nahm einen tollen Anlauf; sprang himmelhoch; vollführte in den Wolken einen Salto mortale und fuhr kopfüber so blitzlings mit dem Schädel auf die nächste Kirchturmspitze, daß seine Seele gar nicht ohne Salbung von hinnen ging. Der Turm schlug mit dem prachtvollen Gigantenleib zwei Stadtteile in Trümmer: der Dichter Promethke starb bei dieser Gelegenheit. Und nun begann — nasus teneatis! — das Zeitalter der Verwesung, das noch bis auf die heutige Nacht fortdauert. — So kann wahre Sanftmut wirken wie höllische Teufelei — sollte sie von einem Riesen herrühren.

Die größeren Werke

Sieht man durch solche knappe Geschichten Mynonas Wesen nur durchschimmern, ganz enthüllt es sich in seinen umfangreicheren Erzählungen. Seinen Zielgedanken faßt er in der „Bank der Spötter" in die Worte zusammen: „Flüchtet nur nicht aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken! Umgekehrt! Umgekehrt! Aus der Freiheit der Gedanken in die Schranken der Sinnenwelt als Missionare der Idee einbrechen! Nicht der Idealismus, sondern dessen Feigheit vor der Realität ist abgetan." Am klarsten und am geschlossensten entwickelt

Der Schöpfer

diesen Gedanken die „Phantasie" „Der Schöpfer" (1920). In seinem Mittelpunkt steht Friedländers Zielmensch, der Schöpfer, der Zauberer, der „Magier". Ein Mensch, der über die anderen Macht hat, der ihren Tag und ihre Nacht, ihr

Federzeichnung von **Alfred Kubin** zu „**Der Schöpfer**", Phantasie von **Mynona**.
Kurt Wolff Verlag, München.

Die bezügliche Textstelle lautet:

„Goethe berichtet, er konnte sich bei geschlossenen Augen etwa eine Blume in die Mitte des Gesichtsfeldes zaubern und sie sternförmig verändern. Ich richtete also die Kraft meiner Willkür auf diese Gestaltungen, welche ich bisher passiv, so wie sie sich unwillkürlich gaben, hingenommen hatte. Ich suchte die Gesichter nach meinem Gefallen umzubilden, und es gelang. Ich verwandelte Frauen- in Männerköpfe, junge in alte. Ich übte mich im Ausmalen immer sonderbarerer und festerer Gesichtszüge; ja, ich erschrak einige Male vor den Blicken der Geschöpfe meiner eigenen Tätigkeit. Diese Fähigkeit wurde mir unheimlich."

waches und ihr Traumbewußtsein bestimmt und hervorruft, weil er sich selbst in der Gewalt hat, sein reines schöpferisches Ich „differenzlos" beherrscht. Daß ihm alles Wunder ist, der Leib eine „handfest gewordene Seele", daß alle leiblichen Kräfte „kosmische" Kräfte sind, ist eine Grundvoraussetzung, die er in der von Ernst Marcus, dem für ihn „gewaltigsten Denker der Gegenwart", entwickelten Lehre von der „excentrischen Empfindung" bestätigt findet, daß nämlich „die Sinnesempfindungen nicht nur leiblich, sondern kosmisch sind, daß sie nicht nur im Leibe, speziell in Gehirn und Nerven, sondern im ganzen räumlichen Kosmos zu Hause sind; kurzum, daß das Gehirn die Ströme der Empfindungen nicht nur koncentrisch empfange, sondern auch excentrisch aussende". Empfinde ich aber die Sonne, die ich sehe, „nicht in der Netzhaut des Auges, im Gehirn, sondern unmittelbar 20 Millionen Meilen fern in der Sonne selbst", dann bin ich nicht mehr „bloßer Planet", sondern „Sonne selber „ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht", dann kann ich alles, was ich will, dann sehe und fühle ich für mein unendliches Selbstbewußtsein, für meinen schöpferischen freien Willen keine Grenze. Und ich nutze diese erfahrene Freiheit des Willens nicht aus, um mich „ekstatisch in Gott zu verzücken", den eigenen Willen „in einer religiösen, die Welt verleugnenden Seele" „verschwimmen" und „verschwinden" zu lassen, auch nicht, um „eine amerikanisch weltliche Energie" zu betätigen, „welche nun aber keineswegs aus einem göttlichen, sondern aus einem nur allzu menschlich ordinären Willen herrührt", sondern indem ich eben „als Missionar der Idee" in die Schranken der Sinnenwelt einbreche. Ich hebe die Technik nicht auf; ich mache ihre Hilfsmittel meinem Willen und meiner Erkenntnis dienstbar, arbeite mit „Feinmechanik", „Miniaturmaschinen", fange die „exzentrischen Strahlen", die von jedem Menschen ausgehen, ein, treibe zwar Magie, aber „natürliche", die nichts ist als „Experimentalphysik", „hoffe aber, so weit zu gelangen, daß der einzige technische Apparat, welchen ich zur Wirkung des Willens benötige, der eigne Leib werde". War es doch das Geheimnis seiner schwachen Stunden, das Geheimnis um Schlaf und Tod, der Drang, dieser „objektiven" Ohnmacht eine „subjektive" Allmacht durch Aufrüttelung des Selbstbewußtseins entgegenzustellen, die Unsterblichkeit zu beweisen, die im ohnmächtigen Menschen den allmächtigen Magier weckte, aus der Tatsache von Schlaf und Tod die Erkenntnis des ewigen Lebens hervortrieb, die in den Schlußworten dieser Phantasie gipfelt: „Leben aber bedeutet den Sieg aller Siege, den Sieg des innersten Selbstes über die gesamte Äußerlichkeit, über Welt und Men-

Nachbildung der Titelzeichnung von Alfred Kubin. Verlag von Georg Müller in München.

schen, die Entmenschung des eigenen Selbstes, durch die der Mensch zum Engel, der Engel der Herr der Erde wird. Dieser Sieg beginnt seine Herrschaft eben anzutreten. Ich bin dieser Sieg. Ich bin dieser Sieg. — - "

Mynona

2. Franz Kafka

Kafka und Mynona

Friedländer-Mynona, der Anlage nach ein Nachfahre Georg Christoph Lichtenbergs, benutzt eine dichterische Form wie die Groteske als ein williges Gefäß, das sich mit solchen Erzeugnissen des Denkens füllen läßt, die in den Formen des Denkens sich heute kaum schon sagen lassen. Daß er bei solchem Tun im wesentlichen Denker bleibt, nicht Dichter wird, zeigt ein Blick auf die Werke Franz Kafkas, in denen oft auch gar Wunderliches geschieht. Aber der davon als wie von etwas Selbstverständlichem, doch tiefernst, erzählt, hat manches von dem Wesen, das, freilich zu anderem Zwecke, Friedländer-Mynona vom Schöpfer fordert, manches vom jenseitigen Wesen eines „Engels". Er redet von Irdischem, aber ein Himmel ist aufgetan, von Diesseitigem, aber Jenseitiges berührt Dich; er fordert nichts von Dir, aber Du mußt Dich wandeln; er redet ganz leise, aber in Deinem Herzen ist Sturm; er kommt nicht als Wissender, sondern als Weiser, und er überwältigt Dich mit jener rätselhaften tiefen Urtrauer, aus der fast jede wirkliche Dichtung — wölbe sie auch einen Strahlenhimmel über Dir — aufgestiegen ist.

Franz Kafka

Phot. im Besitze des Herrn Dr. Max Brod in Prag.

Dieser schreibt dazu: „Dieses beiliegende Bild ist noch eines der besten, obwohl es gleichfalls nicht gut ist. Aber es giebt doch wenigstens einen charakteristischen Zug — nur einen von tausend, bei weitem nicht ihn selbst, den Unergründlichen.

Vor einer Erscheinung wie Franz Kafka (gestorben 1924) wird einem klar, wie wenig gewonnen ist, wenn man ein Werk nur literarhistorisch einordnet. Was ist erreicht, wenn man als Ausgangspunkt eine schmerzhafte Neigung zu Betrachtsamem feststellt, die mit Vorliebe den kleinen unscheinbaren Dingen, die doch unser Leben bestimmen, zugewendet ist; wenn man feststellt, daß diese in dem ersten Buche („Betrachtung" 1913) geübte Art später zu den kleinen Erzählungen „Ein Landarzt" (1919) erweitert worden ist, zu Gebilden, die Kleists kristallklare Art zu erzählen anwenden auf das Stoffgebiet hier Peter Altenbergs, dort Christian Morgensterns; mit dem einen verwandt etwa durch ein Stück wie „Auf der Galerie":

Der Kleinkünstler und Liebhaber des Unscheinbaren

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben

Auf der Galerie Aus: Ein Landarzt

würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind — vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, riefe das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung, ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will — da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.

— mit dem anderen verwandt durch ein Stück wie „Die Sorge des Hausvaters:"

Die Sorge des Hausvaters
Aus:
Ein Landarzt

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflußt. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt. Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn — schon seine Winzigkeit verführt dazu — wie ein Kind. „Wie heißt du denn?" fragt man ihn. „Odradek", sagt er. „Und wo wohnst du?" „Unbestimmten Wohnsitz", sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenen Blättern. Da-

mit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinder mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem, aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.

Traumlandschaft und Traumgeschehen

Oder was ist damit gewonnen, daß man feststellt: vorausgesetzt, daß die Zeitpunkte der Veröffentlichung ungefähr den Entstehungszeiten entsprechen, verstärkt sich der Hang, die Gegenstände der Betrachtung oder die Geschehnisse in einer Art Traumlandschaft anzusiedeln, die zwar genau das äußere Ansehen der Wirklichkeit hat, aber Dinge oder Vorgänge zuläßt, den Gesetzen von Raum und Zeit, Ursache und Folge, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit entrückt, Dinge und Vorgänge, befremdend und unfaßlich sonst, nicht um ihrer selbst willen da, sondern als Zeichen und Gleichnis für einen Sinn. Gruseliges, grauenhaftes Geschehen scheint bevorzugt. Der Handlungsreisende Gregor Samsa findet sich, aus unruhigen Träumen erwachend, eines Morgens in ein ungeheures Ungeziefer verwandelt, äußerlich ein ekelhaftes Wesen, das Unruhe, Bestürzung, Verdruß über seine Umgebung bringt, innerlich eine liebevolle, gütige Seele, die sich endlich lautlos aus der Welt stiehlt. So in der „Verwandlung" (1915). Oder: Ein Vater — ein wirklicher, sein himmlischer? — verurteilt seinen harmlosen Sohn, einen jungen strebsamen Kaufmann, zum Tode des Ertrinkens.

Den Umschlag zeichnete **Ottomar Starke.**

So in der Geschichte „Das Urteil" (1916). Oder: Ein Forschungsreisender erlebt „In der Strafkolonie" (1919) einen Fall von grausamer Rechtsverbissenheit; er soll Zeuge werden der Hinrichtung eines aufsässigen Soldaten durch einen „eigentümlichen", bis in alle technischen Einzelheiten genau beschriebenen Apparat, der den Verurteilten dadurch zu Tode martert, daß er ihm mit Hunderten von spitzen Nadeln das Urteil allmählich auf und in den Leib schreibt; aber er wird Zeuge der Selbsthinrichtung des Richters. Oder: Ein Affe, der sich innerhalb von fünf Jahren zum Menschen — zu welch einem Menschen, zum nichts als geschickten seelenlosen Hirntier von heute! — entwickelt hat, berichtet über sein affisches Vorleben und die Geschichte seiner Wandlung an die hohen Herren von der Akademie. So in der Schlußerzählung der Sammlung „Ein Landarzt".

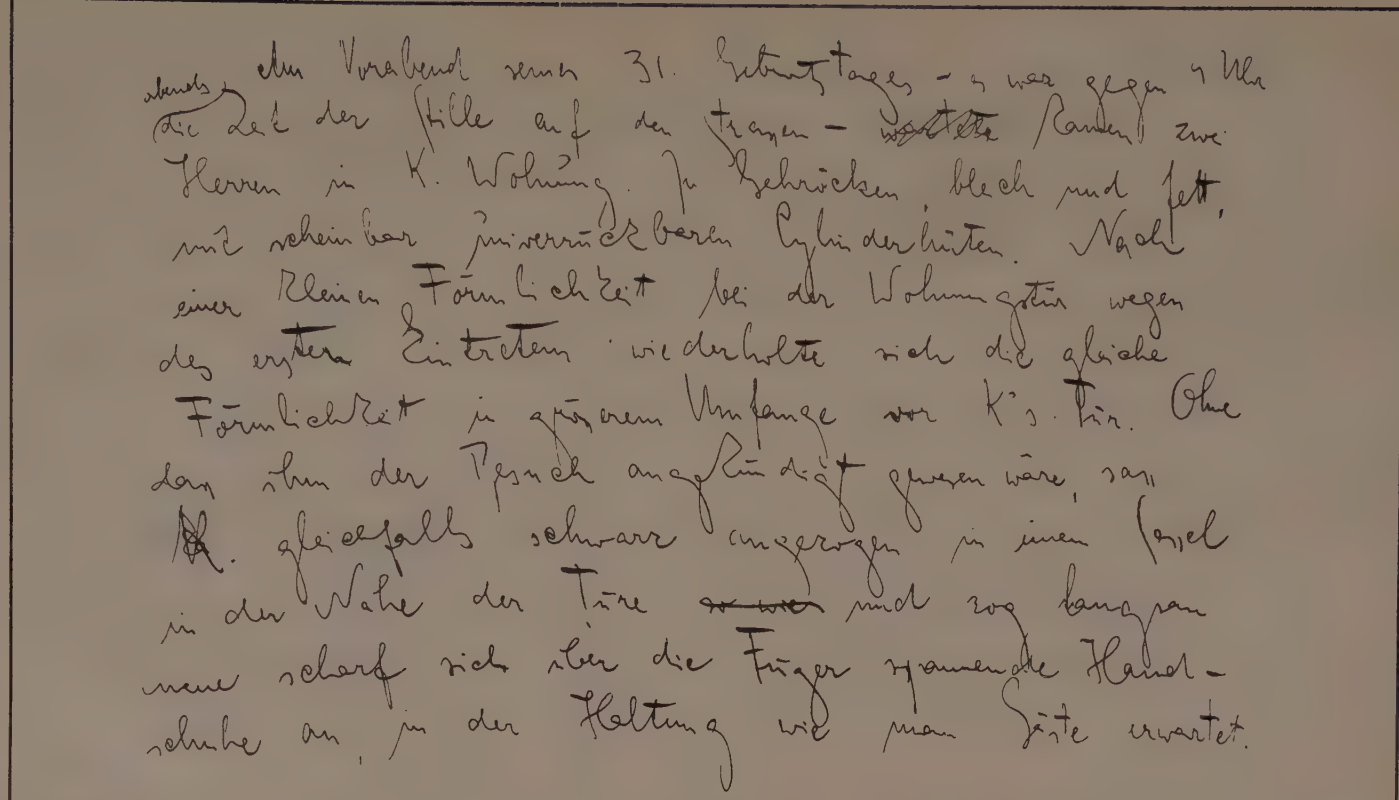
Kleinbürgerlicher Hintergrund

Oder endlich: ist man schon im Kernpunkt, wenn man zur Erläuterung der seltsamen Begebenheiten weiter feststellt: Das Geschehen spielt sich meist in bürgerlichen Kreisen ab, unter Menschen, die mit Alltäglichkeiten, mit Sorgen um den Beruf, um das Auskommen, oder mit den kleinen Leiden und Freuden ihrer engen Häuslichkeit so beschäftigt sind, daß für Sturm von draußen oder drinnen, für große Zeiterlebnisse oder große Zeitforderungen gar kein Raum zu sein scheint. Solche richtigen, auch nötigen Feststellungen verschweigen nur das Beste, die Aufklärung darüber, aus welchem Urgrunde solche Dichterwelt aufstieg.

Urgrund von Kafkas Welt

In diesen Urgrund hat zuerst Max Brod, der Herausgeber der Nachlaßwerke, schauen lassen. Noch als Kafka lebte, hat er das Bild des Freundes gezeichnet, dessen Bücher auch für ihn das Geheimnisvollste sind, das er kennt. Ein bis zum Letzten Wahrhaftiger, Echter, Reiner, dessen lauteres Wesen schon seine kristallklare, niemals schillernde Sprache spiegelt, ringt als Dichter wie als Mensch um die Vollkommenheit. Der Dichter, dessen strengen Ansprüchen nichts genügt, der das meiste vernichtet, läßt sich nur kleinere Werke mit List oder Gewalt entreißen, sodaß der Schöpfer großer Romane als ein Meister der Kleinkunst galt. Als Mensch aber steht er vor den Schranken, die jeder Wahre, das heißt seiner Endlichkeit Bewußte, vor dem Grenzenlosen, dem Unbeschränkten, dem All empfindet. Er leidet darunter um so schwerer, als er verurteilt ist, heute zu leben, in Gemeinschaft mit Menschen, die Gespenstern ähneln, Grausen verbreiten, in Gemeinschaft mit Unvollkommenen, die auch gar nicht die Sehnsucht nach dem Vollkommenen haben. So scheint ihm diese Welt wie eine Schöpfung, die ein sonst gütiger Gott an einem schlechten Tage entließ; und es wäre zum Verzweifeln, wenn nicht jenseits dieser Welt „unendlich viel Hoffnung" wäre — „nur nicht für uns." So sieht und gestaltet Kafka eine Welt, die nur Durchgang oder Vorraum zu jener Welt ist oder Unterwelt unter jener Oberwelt, wo all das lebt, das Kafka liebt, das Natürliche, Einfache, Gesunde, Kindliche, Schönheit und Güte, all das, das mit dem Gleichnis Brods wie ein heiteres „unsichtbares Himmelsgewölbe" auch schon über seiner Dichtung schwebt, wenn sie auch von Höllischem oder wenigstens Traurigem erzählen muß. Denn hier kommen wir nur bis vor den Eingang zu dem Vollkommenen, wie jener Mann vom Lande, der ein Leben lang wartete „Vor dem Gesetz":

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. „Es ist möglich," sagt der Türhüter, „jetzt aber nicht." Da das Tor zum Gesetz offen steht wie immer und der Türhüter beiseitetritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: „Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen." Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden, und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen,



Franz Kafka, Handschriftprobe (Anfang des Schlußkapitels aus dem nachgelassenen Roman „Der Prozeß".)

wie sie große Herrn stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: „Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben." Während der vielen Jahre beobachtete der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später, als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch, und, da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe, ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird, oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zuungunsten des Mannes verändert. „Was willst du denn jetzt noch wissen?" fragt der Türhüter, „du bist unersättlich." „Alle streben doch nach dem Gesetz," sagt der Mann, „wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?" Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten; denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn."

Die großen Romane

Was bleibt dem Menschen, der keinen Zutritt hat zum Vollkommenen? Was rettet ihn, da er kein Zwischenwesen werden kann, zeitlos, verantwortungslos wie Odradek? Mag immerhin der Erkennende sagen: „Es gibt nichts anderes als eine geistige Welt. Was wir sinnliche Welt nennen, ist das Böse in der geistigen, und was wir böse nenen, ist nur eine Notwendigkeit eines Augenblicks unserer ewigen Entwicklung" — dem Handelnden, Fühlenden, Wertenden wird darum das Herz nicht froher und leichter. Dem Wertenden bleibt Böses bös, er kann nichts anderes tun, als, was der Edle immer getan, Gerichtstag über sich halten; der Handelnde darf den sinnlichen Augenblick" in unserer ewigen Entwicklung nicht verlängern, Unvollkommenheit nicht schützen, er darf nicht widerstreben, wenn der himmlische Vater ihn zum Tode verurteilt, wenn das Gericht ihn ruft, sein Prozeß beginnt. So heißt denn Kafkas umfangreichstes

Der Prozeß

Werk — von Max Brod 1924 aus dem Nachlaß herausgegeben — „Der Prozeß". Auch Josef K., ein höherer Bankbeamter, lehnt sich zunächst auf, als ein Gericht ihn für verhaftet erklärt, ein Gericht, das geheimnisvoll in winkligen Vorstadthäusern, Traumhäusern, tagt, seine Kanzleien in Dachböden hat, in Rumpelkammern Prügelstrafen, in einem Steinbruche eine Hinrichtung vollzieht. Aber sein Widerstand wird schwächer; der Prozeß mit den Mächten des Gewissens, ein Prozeß, in den die ganze Welt verwickelt scheint, ist aussichtslos, kann nur mit dem Tode enden. Und so bietet er nach einjährigem Kampfe, ohne zu widerstreben, die nackte Brust dem Messer des Henkers, der ihn ins Herz stößt, „wie einen Hund", eine arme Kreatur, abtut. Wie die Verdammten Swedenborgs in einer Kothölle leben, so diese Menschen Kafkas in einer Gewissenshölle. „Nicht nur reden und denken," sagt Max Brod, „die Menschen Gewissensqual — die ganze Szenerie ist Gewissensqual, die Häuser, die Requisiten, das Wetter, die Tage, jedes Kleid an irgendeiner der zahllosen Nebenfiguren."

Zwei weitere umfangreiche Romane sollen aus dem Nachlasse noch erscheinen. Von einem, „der zart und lieblich in einem traumhaften Amerika spielt", ist 1913 das Einleitungskapitel unter dem Titel „Der Heizer" veröffentlicht worden. Welche Schätze aber auch der Nachlaß noch geben mag, er wird das Bild eines Einsamen bestätigen, der das hatte, wovon viele nur redeten, Demut, Liebe und Wahrheit, der Gott nahe war, obwohl er selten das Wort Gott in den Mund nahm, der nicht wie viele von der notwendigen Erlösung der Sprache durch Neuschöpfung redete, sondern die armen Worte erlöste, indem er nicht alle Satzteile durcheinanderquirlte und die Worte schund, sondern das tat, was das Schwerste ist, nur einfach und klar schrieb, aber — mit Max Brods schönem Gleichnis — „Träume und Visionen von unermeßlicher Tiefe unter dem heiteren Spiegel dieses reinen Sprachbaches" „ziehen" ließ.

Franz Kafka

Der Heizer

Achtes Kapitel

Zu einem neuen Naturalismus hin

Alfred Döblin

„Die Künstler jeder Gattung müssen die Geisteswissenschaften wegwerfen und sich der Natur zuwenden ... Wir stehen vor einer Wende des Denkens. Die sprechende Kunst oder Wortkunst ohne den Horizont der neuen Welt, ohne den Impetus dieser Zeit, ohne Schärfe, Härte, Geistigkeit ist Spielerei."

Aus: „Mehrfaches Kopfschütteln."

„Hin zu den Quellen, zum Sinn des Lebens, zur Religion. Das Zentrum finden. Sich reinigen, sich erkennen."

Aus: „Jenseits von Gott!"

Entwicklung bis Wang-lun

Es ist für die Voraussage von Dauer und Wert eines Erzählers fast belanglos, wie alt er ist, wann sein erstes Werk erscheint. Lyriker und Dramatiker sind fast nur echt, wenn die Werke ihrer zwanziger Jahre bereits für sie zeugen. Lyriker und Dramatiker dürfen keine Fühler ausstrecken, dürfen nicht plänkeln; ihre ersten Werke dürfen nicht Feuer sein, die glimmen, sondern Brände, die sprühen und lodern. Der Erzähler aber in Vers oder Prosa hat Zeit. Je später er kommt, um so mehr Welt hat er gesammelt; um so freier, freier auch von sich, dieser stärksten Fessel für jeden Erzähler, ist er. Darum erfolgt die Entfesselung aller seiner gestaltenden Kräfte, ihr Durchbruch in einem großen Werke selten vor den dreißiger Jahren. So auch bei Alfred Döblin, einem der wenigen großen, ganz eigenwüchsigen Erzähler der Gegenwart.

Wäre Alfred Döblin (geb. 1878 in Stettin) etwa im ersten Kriegsjahre gefallen, so hätte auch der beste Kenner neuerer Dichtung 1914 kaum mehr gewußt, als daß Döblin ein reger Mitarbeiter des „Sturm" war, in dessen zweitem Jahrgange eine Reihe kleinerer Erzählungen erschienen, die, mit anderen ver-

Die Ermordung einer Butterblume

einigt, zwei Jahre später in einem Buche mit seltsamem Titel („Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen", 1913) gesammelt wurden: Schöpfungen, in denen Mensch und Umwelt, Gerades und Verzerrtes, Wirkliches und Unwirkliches, Sinnliches und Gedankliches durcheinandergewirbelt wurde; Erzeugnisse eines grotesken Phantasten, der anscheinend Irrenarzt war, eines „Psychoanalytikers", der Traumgeschehen gab; in jedem Falle zeitfremde Gebilde eines Künstlers, der seine sicheren Kräfte an den verschiedensten Stoffen aus Legendenferne und Gegenwartsnähe zu proben schien. Diese Erzählungen schienen später entstanden zu sein, als der im gleichen Jahrgange des „Sturm" abgedruckte,

Der schwarze Vorhang

mit ihnen verglichen unfertigere Roman „Der schwarze Vorhang" (spät, 1919 als Buch erschienen). Den epischen Gang unterbrachen noch lyrische und gedankliche Strecken. Ein junger Mensch, Johannes, von den Trieben seiner Jahre aus wortloser Einsamkeit geweckt und geschreckt, erfuhr, wie er — der Untertitel des Werkes heißt „Roman von den Worten und Zufällen" — nicht lebte, sondern gelebt ward, erfuhr die unzerreißbare Bindung an den Zufall und das Wort, zumal an das für die Jugend allmächtige, das erhaben irrsinnige Wort aller Worte: das Wort Liebe, hinter dem vielgestaltige, vieldeutige, abgründige Mächte sich versteckten. Und Johannes fand kein anderes Mittel, sich ihrer zu erwehren, als das Zufallsgeschöpf, an dem er sie erfuhr, als Irene in einem letzten Sinnen- und Blutrausche aus seinem Wege zu räumen. Dieser Roman, der erste Versuch, die Auslieferung der Menschheit an fremde Mächte zu gestalten, und der Band Erzählungen: mehr war noch 1914 von Döblin nicht bekannt. Genügend freilich, um nach Kenntnis der Entstehungsgeschichte — der Roman: das 1902/03 entstandene Frühwerk eines Studenten der Medizin; „Die Ermordung einer Butterblume": der spärliche Ertrag eines Jahrzehnts, das ärztlicher Facharbeit und naturwissenschaftlichen Studien, besonders biologischer Art, gewidmet war — doch festzustellen: Hier hatte einer „expressionistisch" geschrieben, als es das Wort noch nicht gab; hier war einer seiner Zeit in jedem Erzeugnis um zehn Jahre wenigstens vorausgewesen. Aber wenn auch diese Werke auf spätere vordeuten, wenn auch zu dem Romane und zu mancher der Erzählungen, wenn auch etwa zu „Astralia", zu „Ritter Blaubart", zu den „Memoiren des Blasierten", zu dem „Stiftsfräulein und der Tod" sich Parallelen in den späteren Werken finden, wie verschwamm doch das Bild des Schöpfers in dem schmalen, unsicheren Hintergrunde dieser absonderlichen Gebilde, verglich man es mit dem Bilde, das aus dem tiefen, klaren, unendlichen Hintergrunde der großen Werke seit 1915 aufstieg; aus dem Hintergrunde, den „Die drei

Entwicklung seit Wang-lun

Sprünge des Wang-lun" (1915), „Wallenstein" (1920) und „Berge Meere und Giganten" (1924) auftaten: Werke, ungewöhnlich nach Gehalt und Gestalt, hin„geströmt" zum Teile wie der „auf der Hochbahn, in der Unfallstation bei Nachtwachen, zwischen zwei Konsultationen, auf der Treppe beim Krankenbesuch" geschriebene „Wang-lun"! Welch anderen Hintergrund eröffneten auch die Nebenwerke, die zwischen dem „Wang-lun" und dem „Wallenstein" geschriebenen Geschichten von den „Lobensteinern" (1917) und der Roman „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" (1918), Dramatisches wie die „Lusitania"-Szenen (1921) und das Schauspiel „Die Nonnen von Kemnade" (1923), Gedanklich-Bekennerisches wie der in Wolfensteins erstem Buche der „Erhebung" abgedruckte Aufsatz „Jenseits von Gott!", wie die in der „Neuen Rundschau" und im „Neuen Merkur" veröffentlichten Aufsätze über die Natur und die Naturwissenschaft, endlich sogar Politisches, mit der „linken Hand", als „Linke Poot" Geschriebenes

(„Deutscher Maskenball", 1921). Erst diese Werke geben ein klares Bild der künstlerischen Persönlichkeit Alfred Döblins.

Die Persönlichkeit. Stellung zum Expressionismus

Alfred Döblin ist eine schöpferische Persönlichkeit aus chaotischer und in chaotischer Zeit. Gezwungen, zwischen gestern und morgen zu wählen, entscheidet er sich, bedingungslos ehrlich, reinlich, gerade, für das Morgen. Ohne den Ver-

Alfred Döblin

gangenheitswert alter Bindungen zu verkennen, lehnt er „Pietät", das ist Ehrfurcht vor Bindungen, die nicht mehr bestehen, ab. Nicht aus Verachtung gegen Bindungen überhaupt! Im Gegenteil! Was er, ein Mensch mit metaphysischen Bedürfnissen, ersehnt, woran sein Denker- und Schöpferwille mit arbeitet, ist eine neue Welt mit neuem Weltgefühl, neuen Bindungen, neuer Mythik, neuer Religion. „Die Welt", heißt es in „Jenseits von Gott!", „ist reicher und dunkler, als diese (alten) Legenden ahnen. Von ihnen kann ich mich leicht befreien. Nicht

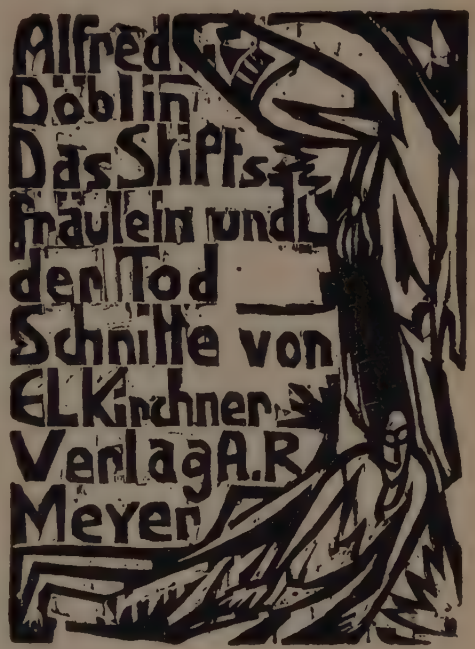
aber von dem Mythischen überhaupt, das in ihnen lallt." Aber Döblins Kämpferstellung gegen das Alte, seine schroffe Ablehnung aller Gewohnheitswerte bedeutet noch nicht ein Bekenntnis zu den Forderungen der Tageskämpfer. Wie er dem Tageskampf um Wille und Werk des Expressionismus oder Futurismus fernstand, hat er mit Recht es abgelehnt, sich irgendeinem „ismus" zu verbünden. Er weicht in wesentlichen Fragen des Weltgefühls von dem Expressionismus ab.

Karl Rabus
Steinzeichnung zu Alfred Döblin Blaubart und Miß Ilsebill

Verlag Hans Heinrich Tillgner, Berlin

Er hat — darüber später noch — eine andere Einstellung gegenüber der Technik, der Natur und der Geschichte. Er hat nichts von der Weichheit der Paradiesesschwärmer. Er fordert Geduld, Härte, Besonnenheit. „Wer das tobende Meer gesehen hat", heißt es in dem Aufsatz „Buddho und die Natur", „Explosionen kennt, die Wildheit elementaren Zusammenpralls, die Gewalt chemischer Reaktionen, das lodernde Feuer, — wird nicht von Milde in der Natur sprechen. Man blicke in ein paar gelbe Tieraugen, in manche Menschenaugen und wird die fürchterliche Fremdheit der Wesen, die sich hier ergehen, fühlen. Die Welt ist nicht zahm,

lahm und sanft. Auch nicht grausam. Man soll sich nicht anmaßen zu glauben, sie zu erkennen. Nur, daß wir von ihrem Blute sind, sehen wir. Und weiter: wir sind Menschen und müssen, fühlend und sehend, unsere Artung leben. Diese gibt uns: Bezähmung, Umsicht, Strenge, Entschlossenheit." Döblin kniet vor keinem Gedankengebäude, sondern gehorcht dem schöpferischen Triebe. Wie im Leben, kann man von diesem Lebendigen nichts voraussagen. Er ist das Gegenteil eines Variantenspielers. Jedes Werk war bisher immer ein Neues eigener Art. Heute gipfelt sein Schaffen in den „Bergen Meeren und Giganten." Aber er hat ihnen bereits Lebewohl gesagt. „Lebt für lange Zeit wohl, Balladeuse, Marduk, isländische Vulkane, grönländische Gletscher, Venaska, Giganten. An unseren Früchten soll man uns erkennen. Ihr seid ich und nicht — ich. Ich bin froh, daß ich kein Schnüffler bin, euch wie ein guter Wirt empfangen habe, als ihr in meinem Hause Platz nahmt. Ich habe euch nicht nach woher und wohin gefragt. Wir verstehen uns am Händedruck und Blick, auch jetzt, wo ich euch Lieben und Schönen zur Tür begleite."



Titelblatt zu A. Döblin,
das Stiftsfräulein und der Tod

Als Mensch der Großstadt, dieser sichtbarsten Bindung des Menschen an die Gruppe, an die Masse, bejaht Döblin die Gruppe, die Masse. „Der schwarze Vorhang", der noch lyrisch-episch-didaktisch um ein Ich herumgeht, und die dramatischen „Nonnen von Kemnade" — „ein Katarakt von Ichs"! — sind in Döblins Werk seltene Ausnahmen: er ist „ein Feind des Persönlichen. Es ist nichts als Schwindel und Lyrik damit. Zum Epischen taugen Einzelpersonen und ihre sogenannten Schicksale nicht." Der Biologe und Psychoanalytiker weiß außerdem, daß es kein Ich im gewöhnlichen Sinne gibt. „Erstens ist es nie vorhanden, oder nur als kümmerliches Gewächs. Dann gibt es gar kein Individual-Ich, sondern nur eine Gruppenseele mit Partialnuancen." Vom trügerischen Ich redet die Psychologie; Döblin aber will Metapsychologie: „erst sie ist die Lehre vom realen Ich, von den realen Seelen, und beginnt mit der Zertrümmerung der Vorstellung vom eingekapselten beziehungslosen wirkungslosen Ich, mit der Zertrümmerung des ganz abstrakten, schwindelhaft aufgeblasenen Individualismus." Darum ist in den großen epischen Werken Döblins die Masse Held; aus ihren vielen Stimmen heben sich Hauptstimmen heraus, die sich nicht als Ichs darstellen, sondern als Träger der Seele einer Masse, einer Gruppe, als Träger einer Epoche, in solchem anderen Sinne auch als ihre Schöpfer. Es ist Gruppenseele des chinesischen Volkes, die aus dem „Wang-lun" sichtbar wird; es ist die

Auffassung vom Ich

Zeitseele der chaotischen Welt des Dreißigjährigen Krieges, die im „Wallenstein" Stimme wird; es ist die Gruppenseele der wirren Zeit, in der die Technik in das Leben eingreift, die im „Wadzek" groteske Formen annimmt; es ist die Massenseele einer Menschheit zwischen dem 23. und 27. Jahrhundert, die in „Berge Meere und Giganten" trotz gigantischen Menschen und gigantischen Schicksalen „wie natürliche so epische Person" bleibt.

Werke und Zeit

Daß diese Werke, auch die mit geschichtlichem Hintergrunde, im Sinnbilde eigenes Zeiterleben geben, daß auch Döblin durch sie Sprachrohr einer Zeitseele im Schwinden und Werden ist, das ist selbstverständlich. Beziehungslose Kunst, eine Kunst, unabhängig von den Kräften der Zeit, „reine" Kunst, „das heißt außerethische", ist auch für Döblin ein Ding der Unmöglichkeit. So ist der „Ekstatiker" Wang-lun einem Geschlechte von Ekstatikern keine nur östliche Gestalt. So spiegelt seine Geschichte, diese Erzählung von den „Wahrhaft Schwachen", die das tiefe Grundgefühl trägt: „Die Welt erobern wollen durch Handeln, mißlingt. Die Welt ist von geistiger Art, man soll nicht an ihr rühren. Wer handelt, verliert sie; wer festhält, verliert sie" nicht nur östliche Sehnsucht. So ist diese Geschichte von denen, die keinem wehtun wollen, niemanden betrügen, nicht Rache üben wollen, die leidend die Welt ändern wollen, aber ein Reich im Aufruhr durchschütteln, ihre Hände mit Blut beflecken, so ist diese Geschichte, die wehmütig schließt: „Stille sein, nicht widerstreben, kann ich es denn?" die Geschichte auch einer sehr neuen, sehr schmerzlichen westlichen Erfahrung.

Zeitthema und geschichtliches Sinnbild im Wang-lun

Westliches neues Weltgefühl begegnet sich mit östlichem, wenn Döblin in der Zueignung, dem alten Lia Dsi opfernd, des Weisen Worte wiederholt: „Wir gehen und wissen nicht wohin. Wir bleiben und wissen nicht wo. Wir essen und wissen nicht warum. Das alles ist die starke Lebenskraft von Himmel und Erde: wer kann da sprechen von Gewinnen, Besitzen?" Westöstliches Weltgefühl ist in Wang-luns Leben und Lehre gestaltet; absichtlich nimmt an bedeutungsvoller Stelle — in der Schilderung der letzten Tage Wang-luns kurz vor seinem blutigen Ende — Döblin den Gedanken Lia Dsis wieder auf, ihn mit eigenem Bekenntnis und Gefühl durchtränkend.

„Bei den Andachten auf dem Markte kletterte der barfüßige Barhäuptige (Wang-lun) auf die queren Planken einer Verkaufsbude. Er erzählte von seiner Wanderung nach dem Hia-ho, und wie sie ihm nicht genutzt hätte, von den tausenden glückseligen Brüdern und Schwestern, die Ma-noh nach dem Kun-lungebirge geführt hätte. Er nannte viele bei Namen, beschrieb sie. Andere Male, und dies geschah mit großer Eindringlichkeit, lobte er das Schicksal. Die Worte von Nan-ku fand er wieder; wie klein die Menschen wären, wie rasch alles verginge und wie wenig der Lärm nütze. Die Kaiserlichen und Mandschus konnten siegen; was würde es ihnen helfen? Wer im Fieber lebt, erobert Länder und verliert sie; es ist ein Durcheinander, weiter nichts. Die Wölfe und Tiger sind schlechte Tiere; wer sich diese zum Vorbild nehme, fresse und werde gefressen. Die Menschen müßten denken wie der Boden denkt, das Wasser denkt, die Wälder denken: ohne Aufsehen, langsam, still; alle Veränderungen und Einflüsse nähmen sie hin, wandeln sich nach ihnen. Sie, die wahrhaft schwach gegen das gute Schicksal waren, seien gezwungen worden, zu kämpfen. Die reine Lehre dürfte nicht ausgerottet werden, gelöscht wie eine schlechte Tusche. Nun sei alles Kämpfen für sie vorbei, sollte vorbei sein; Beile, Schwerter, Sensen brauchten sie nur noch einmal zu nehmen. Das Wu-wei sei eingegraben in die Geister der hundert Familien. Es würde sich nach ihnen ausbreiten in heimlicher, wunderstrotzender Weise, während sie auf den weißen Wolken des Westlichen Paradieses spazierten und bis an die Lenden in dem schönen Ambraduft versänken. Von Leichnamen seien sie umgeben; Schatten und Skelette griffen sie an, der stärkste Zauber könne diese Bösen nicht bezwingen. Nur das Wu-wei vermöchte es; das trenne Leben von Tod mit so einfachem

Griff. Das wußten schon die grauen Alten, von denen man spricht. Schwach sein, ertragen, sich fügen hieße der reine Weg. In die Schläge des Schicksals sich finden hieße der reine Weg. Angeschmiegt an die Ereignisse, Wasser an Wasser, angeschmiegt an die Flüsse, das Land, die Luft, immer Bruder und Schwester, Liebe hieße der reine Weg."

Zeitthema und geschichtliches Sinnbild im Wallenstein

Offensichtlicher noch sind die Beziehungen zwischen Zeit und Werk bei dem „Wallenstein". Mitten im Kriege, an der Front, zwischen 1916 und 1918, geschrieben, ist er der Tribut, den das Zeiterleben vom Gestalter forderte. „Der entschiedene massive politisch-militärische Wallenstein" drängte „einen früheren Plan, den Untergang des mittelalterlichen Byzanz" „rasch beiseite". Eigene Blut- und Gewaltzeit fand in der Darstellung des Dreißigjährigen Krieges ihr früheres geschichtliches Sinnbild: in der Entblößung dieser Welt von dem Mantel großer Worte, hehrer Ziele, heldenhafter Taten, in der Umwandlung eines Ideenkampfes in ein Erbrechen von Seelen ist der Zusammenbruch der eigenen Zeit im Weltkriege zugleich mit gestaltet.

Berge Meere und Giganten als Bekenntniswerk

Zu diesem Werke mit mehr negativen Zeitvorzeichen tritt mit „Berge Meere und Giganten" das Werk mit mehr positiven; zu dem Werke aus Gestalt gewordener Erkenntnis das persönliche Bekenntniswerk, das Gestalt gewordene neue Weltgefühl. Die durch den Krieg sich unerbittlich allen aufdrängende Schicksalsfrage nach dem Verhältnis von Natur und Geist, Geist und Technik, Technik und Menschheit, Menschheit und Natur läßt auch Döblin nicht los. Ein Werk entsteht, das empfangen wird als Bild dieser „über sich hinausgetriebenen Zeit". Sein Thema wird bald: „Höhegewalt der Technik und ihre Begrenzung durch die Natur." Es ist bald nicht mehr „der gigantische Kampf der Stadtschaften", sondern „Gebet", ein „Preis" des „Weltwesens", ein „besänftigender und feiernder Gesang auf die großen Muttergewalten", auf die „Tausendnamigen", „Namenlosen", die den Menschen heben, bewegen, tragen, zerreiben, auf die „dunklen rollenden tosenden rasenden", auf die „sanften wonnigen kaum ausdenkbar schönen, kaum ertragbar schweren", auf den „Tausendfuß", „Tausendarm", Tausendgeist", „Tausendkopf", wie es in der Zueignung heißt:

Döblins Wendung zur Natur

„Jetzt spreche ich — ich will nicht du und ihr sagen — von ihm, dem Tausendfuß Tausendarm Tausendkopf. Dem, was schwirrender Wind ist. Was im Feuer brennt, dem Züngelnden Heißen Bläulichen Weißen Roten. Was kalt und warm ist, blitzt, Wolken häuft, Wasser heruntergießt, magnetisch hin- und herschleicht. Was sich in Tieren sammelt, in ihnen die Schlitzaugen nach rechts und links bewegt auf ein Reh, daß sie springen schnappen, die Kiefern öffnen und schließen. Von dem, was dem Reh Furcht macht. Von seinem Blut, das fließt und das das andere Tier trinkt. Von dem Tausendwesen, das in den Stoffen Steinen Gasen haucht, raucht, sich löst, verbindet, verweht. Immer neuer Hauch und Rauch. Immer neues Prasseln Verschmelzen Verwehen."

Die Geschichte dieser Wandlung Döblins hin zur Natur führt am besten zur Erkenntnis seines Wesens und Schaffens.

Stellung zu Großstadt, Technik, Wissenschaft, Kunst

„Von klein auf Städter, Großstädter," wächst Döblin auf ohne Kenntnis fast von dem, was Früheren Gefühlsinhalt war: Stern und Wolke, Tier und Pflanze; „mit fünfzehn Jahren", schreibt er in den „Bemerkungen zu ‚Berge Meere und Giganten'", „sah ich auf einer Landpartie den ersten Kirschbaum. Mich um Tiere, um das Land zu bekümmern, schien mir lächerlich, romantische Fexerei, alberne Zeitvergeudung. Preußische Strenge, Sachlichkeit, Nüchternheit, Fleiß ist mir auf dem Berliner Gymnasium anerzogen worden. Ich kann mich noch erinnern meiner fast atemlosen Freude, als die ersten Drähte für die Elektrische in Berlin

ausgespannt wurden und daß ich zum Spott einiger Kameraden mit wirklichem Entzücken ein halbes Dutzend Mal nach Kroll zog, nicht aber zum Theater, sondern um neben dem Eingang in den Kellerraum zu sehen, wo eine Maschine stand, die ich gar nicht verstand, aber die mich auch gar nicht losließ." Diese Liebe zu allem Technischen, dieser Glaube an die Maschinen, „die Apparate", bleibt ihm sein Leben lang treu und mit ihm der Glaube an die ein neues Weltbild und Weltgefühl schaffenden Wissenschaften der Biologie, Chemie, Physik, Geologie, Geographie, der Glaube an alle Äußerungen des neuen technischen Geistes und seinen „Niederschlag", „— nun nicht in Kulturen, Denkmälern, Religionsformen, Dichtungen, Kunstwerken, sondern in Erfindungen, Arbeitsgebieten." Gewiß: dieses junge naturalistisch-technische Zeitalter, ganz dem Diesseits verschworen, in stetem, stillem Kampfe mit dem ausklingenden Jenseitsgeiste früherer Jahrtausende — immer ist eine Zeit „ein Durcheinander verschiedener Zeitalter" —, sich zunächst meist äußernd in ungeistigen „Funktionären", bietet einen Anblick, der wenigen Freude bereitet. „Ruinen hier, Rohstoff da!" „Das Bild muß sein Barbarei, Unsicherheit und Pessimismus." „Unvermeidlich" auch, „daß aus der Epoche des jungen naturalistischen technischen Geistes Riesenkriege hervorstürzen." Trotz alledem: „Der Lebende muß wissen, wohin die Fahrt geht." Wissen es die „Geistigen", wissen es die Künstler? Warum sehen sie nicht, wie Technik und Naturwissenschaft auf ihre Weise die Welt bewältigen, „auf die Weise heller und kraftvoller Menschen"? „In ihrem Drang ist keine alte Frömmigkeit. Diese Menschen sagen wirklich statt Gott Kattun. Aber Kattun ist ihnen so wenig ein Spaß wie den früheren ihr Gott." Warum sehen die Geistigen und Künstler nicht, wie „hinterrücks" die Technik, „dieser Sproß des naturalistischen Impulses, das Geistige weiter treibt"? Warum sehen sie nicht die Leistung, die in der Erfindung der Dynamomaschine steckt — sie kann es mit dem Kölner Dom aufnehmen —, „die besondere Intuition", die Emil Fischer bei der Synthese des Traubenzuckers führte — sie „hält den stärksten humanistischen Leistungen" die Wage. Warum fühlen sie nicht „den Unfug", der darin liegt, „eine Säule von Phidias" anhimmeln zu lassen und die Untergrundbahn ein bloßes Verkehrsmittel zu nennen? Warum fühlen sie nicht, daß die Technik „keine höhere Schlosserei" ist, „sondern vom Blut dieser Epoche"? Warum fühlen sie nicht, daß es ein „Defekt" ist, sich um diese Dinge nicht zu kümmern? Ein Zeichen mangelnden Dranges zum Leben? Warum tun sie nicht das Schwerste, „reale Vorgänge zu vergeistigen"? Warum schreibt „die Mehrzahl der Künstler und auch der Kunstfreunde... heute noch 1800 oder 1600"? Er aber, Döblin, will 1900 schreiben, auch wenn er vom 17. oder 18. redet, oder gar — in „Berge Meere und Giganten" — 2300, 2500, 2700! Es ist der Döblin, der das Bild einer technischen Zukunftsmenschheit hat, die, dem Lande entfremdet, in Stadtschaften lebt, „synthetisch" ernährt, durch fabelhafte Apparate geschützt. Es ist der Döblin, der das übermütige Hirntier Mensch den Kampf mit der Erde selbst aufnehmen, die isländischen Krater aufreißen, ihre Glut einfangen und damit Grönland enteisen läßt. Es ist der Döblin, der bis zur Vision von Menschen kommt, die Bäume sprießen, Berge wachsen lassen, die die Urwesen selbst in der Hand haben, der bis zur Vision von Giganten kommt, die sich in alles verwandeln, sich zu berghohen Kolossen auftreiben können, durch deren Eingeweide Ströme ziehen, die Dinge tun, an denen gemessen der erfüllte Jahrtausendwunsch, fliegen zu können, die Erfüllung eines harmlosen Kleinkinderwunsches bedeutet.

Aber daneben steht ein anderer Döblin, der diese größenwahnsinnige Welt zerschmettert, der „mit Schuhen in der Hand" ehrfürchtig dem Urwesen, der Natur, sich nähert, betend, singend. Es ist der Döblin, der mit dem letzten Buche seines Zukunftsromans, mit dem Gesichte von Venaska, der „schmerzensreichen sehnsüchtigen Seele", die sich „in die entsetzlichen tobsüchtigen Giganten senkt", sie ihre Brüder nennt und willig sterben läßt, die Vision von der Seele in der Natur gestaltet, über die er („Die Natur und ihre Seelen" im „Neuen Merkur" 1922) früher geschrieben. Es ist der Döblin, der das Ich auslöscht; was so heißt, dem „Anonymen", dem Namenlosen, zurückgibt; „in der schweigsamen Natur, in den Geistern der anorganischen Natur, im Geiste des Wassers, der lebenden Elemente" „Zuflucht und Lehre" findet; die großen „anorganischen" Naturen, die Stoffe, die Schwungkraft, die Wärme „stummgewaltige Eltern", das Meer, den Wald, den Sand, die Wolken seine Geschwister nennt; statt krampfhafter und ekstatischer Verzückung in Gott Verehrung und Anbetung der großen Naturkräfte fordert; der statt Lehren und Dogmen, die getragen sind vom Glauben an ein „ephemeres ‚Ich'" immer wieder fordert: „Fertigsein für den Rückstrom in die anorganische, anonyme Welt. Aufrechterhalten, aufrichten die Verbindung mit der Anonymität auch in dieser Daseinsform, mit den beseelten großen Wesen, dem Wasser, den Salzen, dem Stickstoff, Sauerstoff, den Steinen, den Metallen, der Elektrizität, der Wärme." Es ist der Döblin, der Physik und Naturwissenschaften betrieben hat, um nur noch tiefer das Geheimnis der Welt zu empfinden. Er ist gegen die mathematische Behandlung der Naturwissenschaften und ihre lächerliche Anmaßung der Erledigung einer Sache durch eine Zahl. Mit der Erkenntnis eines zahlenmäßigen Ablaufs ist nichts erkannt. Mechanistischer Geist, der ohne „Seelendrang" auch in den Naturwissenschaften sich breit macht, widert ihn an. Diese Naturwissenschaften sind bankrott, gehen ihn wie keinen geistigen Menschen von heute etwas an; ihre Grundbegriffe sind, mit Fritz Mauthner zu reden, „Mythologien über die Wortfetische: Masse, Bewegung, Stoff, Atom." Aber wie Fritz Mauthner weiß auch Döblin: „Ganz mein eigen ist nur das sprachlos Unbegriffliche." Er nennt es nicht Gott. Gott im Sinne von „etwas Menschlichem oder Menschenähnlichem", von „etwas Sittlichem oder irgend von der Art, was ich kenne und in einen Menschenkopf hineingeht" —, Gott in diesem Sinne ist für Döblin tot. Aber wie Mauthner in seiner „Geschichte des Atheismus im Abendlande" Gott leugnet, Mystik aber fordert und so zu dem Begriffe „Gottlose Mystik" kommt, wie Leopold Ziegler seinen „Gestaltwandel der Götter" schließt mit Betrachtungen über den „Mythos Atheos der Wissenschaften" und über die „Mysterien der Gottlosen", so fordert und erkennt Döblin im Gefolge des naturalistischen Zeitalters einen starken mystischen Drang ähnlicher Art. „Das Mystische wird Grenzbegriff der Naturwissenschaft." Aus dem neuen Gefühle heraus, das ihn zwang, im Sommer 1921 von der Ostsee ein paar Steine, ein wenig Sand in die Großstadt zu nehmen, aus der Wiedereroberung der Natur, nicht als Schöpferin „schöner Formen", sondern als Weltwesen, aus der Erkenntnis der Natur als Geheimnis, der Physik als der „Oberfläche", als des „Deutungsbedürftigen" drängt es ihn, dies Mystische zu gestalten, so etwas wie einen Mythus des kommenden naturalistischen Zeitalters zu geben. „Berge Meere und Giganten" sind der Versuch solcher Gestaltung mit rein epischen Mitteln.

Alfred Döblin

Stellung zur Natur

Der neue naturalistische Geist — Das Mystische als Grenzbegriff der Naturwissenschaft

Im „Marsyas" hat Döblin einmal die Aufgaben des großen Erzählers entwickelt. Schweigen müsse der Romandichter können. Er schildere, beschreibe;

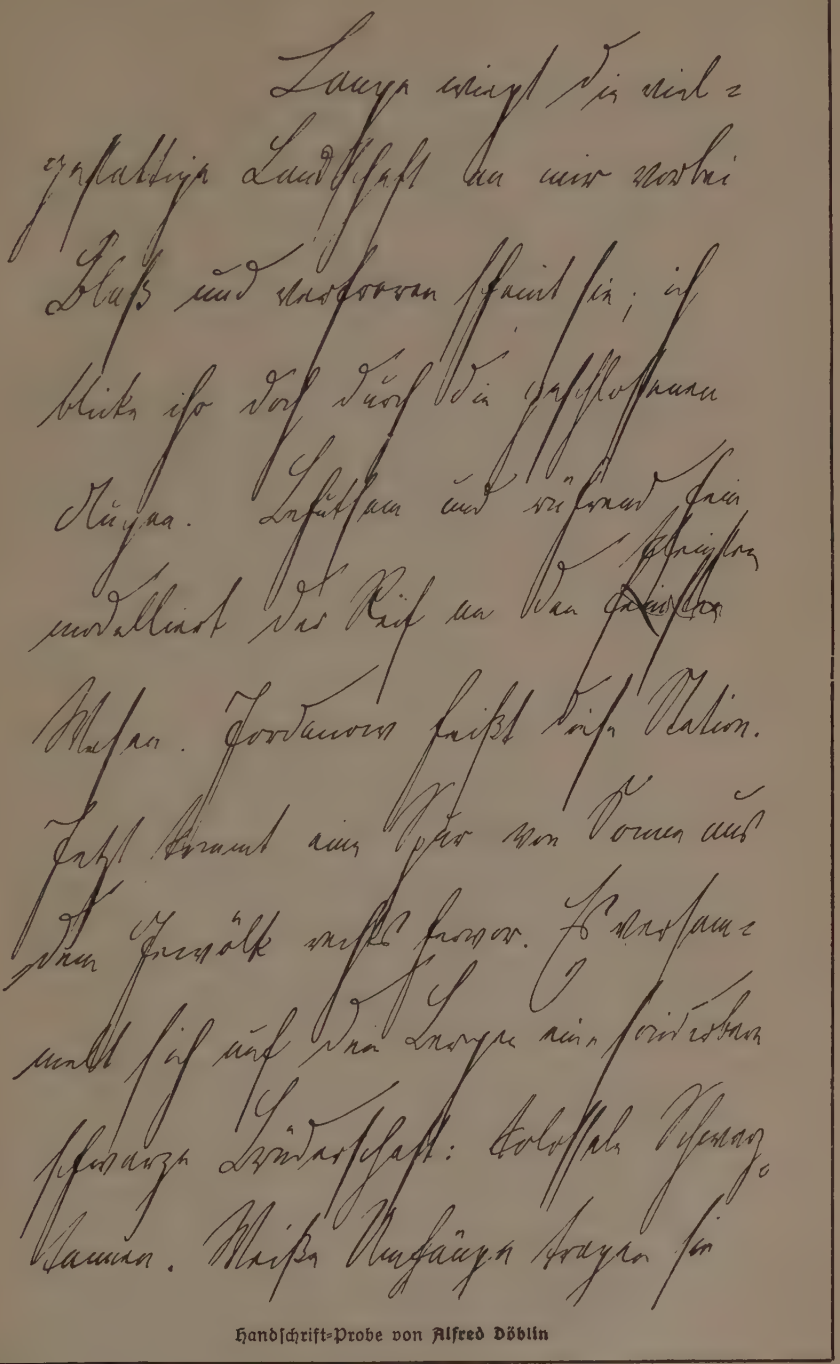
Gestalt

aber er rede nicht hinein, er ergehe sich nicht in Räsonnements. Im Roman darstellen, heiße, die Vorgänge plastisch sich ablaufen zu lassen. „Die Plastik des Vorgangs erscheinen zu lassen: höchster Ehrgeiz der Prosa. Die Prosa ist sinnlich bis zum Äußersten. Der Prosaautor preßt soviel Gegenständlichkeit aus seinem Material der Worte, als das Material hergibt. Prosa ist zugleich mit größter Intensität und größter Vorsicht zu schreiben."

Man kann diese Forderungen nicht besser erfüllen, als Döblin selbst in seinen Werken. Von sinnlicher Gegenwart sind sie bis zum Bersten voll. Sie strotzen von Gesichter- und Geschehensfülle. Sie atmen alle die Weltfreude aus, ohne die ein Erzähler nicht möglich ist; man fühlt sie, auch wenn Döblin sich nicht zu ihr (in dem Aufsatz „Buddho und die Natur") bekannt hätte. Es ist die Liebe, die Treue zu seiner Art, der Menschenart in jeder ihrer Äußerungen, die aus jedem Werke spricht. Man verläßt keines, ohne den starken Erinnerungseindruck zu haben, den nur mit allen Sinnen Getrunkenes, Erlebtes und Erlittenes gibt. Und es ist gleichgültig, ob der Hintergrund China, Deutschland oder Europa ist, ob das Geschehen um 1600 oder 2600 sich abspielt. Die gleiche schauende und gestaltende Liebe nimmt sich Wang-luns und seiner Bettelbrüder an, wie des chinesischen Kaisers oder des an der Pest sterbenden Taschi-Lamas, Wallensteins wie des schillernden, „der knechtenden Raserei seiner Gefühle" unterliegenden Kaisers Ferdinand, der eigentlichen Hauptperson dieses Romans des Dreißigjährigen Krieges. Wie ist dieser Wallenstein Bild geworden: eine Gestalt, die das Gegenteil der uns durch Schiller vertrauten ist, hager, hohlbrüstig, gichtgekrümmt, oft an das Bett gefesselt, ein Prager Wucherer und wildgewordener Spekulant, ein jähzorniger Unhold, ein Spuk fast, zuzeiten ein brüllendes, geiferndes, trampelndes, von dunklen Gewalten geschütteltes Untier! Welche Überfülle von Wissen, Kenntnissen, Studien hat in gedrängten, gepreßten, sich jagenden Bildern Form gewonnen, in Bildern, aus denen allein man das ganze Leben dieser durchschüttelten Zeit wiederaufbauen könnte! Und wie unheimlich fast, beängstigend ist die unendliche Bildfülle von „Berge Meere und Giganten". Wie ist das Widerstrebendste durch eine an der Wissenschaft nicht erstorbene, sondern durch sie ins Ungeheuerliche gesteigerte Phantasie in gleicher Bildkraft herausgetrieben: das Leben in den Stadtschaften, die Zukunftstechnik, die künstliche Ernährung, der große Krieg zwischen West und Ost, der „Uralische", die Wiedereroberung von Acker und Tier durch die Siedler, ihre Unterdrückung durch die Städter, die Sprengung der Vulkane, das Einfangen der Erdgluten mittels der Turmalinschleier, die Enteisung Grönlands, das Wiederauftauchen der Riesengebilde aus der Kreidezeit, die Verwandlung der Menschen in Giganten und ihr Tod. Wenn auch jedes Beispiel nur eine kleine Ahnung geben kann vom Gesamtumfang Döblinschen Gestaltens, so gebe wenigstens eine Probe ein ungefähres erstes Bild. Die Stadtschaften haben beschlossen, Grönland zu enteisen. Dazu braucht man die Feuer von Island. Um ihre Krater aufzureißen, Island in einen Feuersee zu verwandeln, ist eine Expedition ausgerüstet. Die Vorarbeiten haben begonnen.

Ein Beispiel Aus dem Islandbuche von Berge Meere und Giganten

Als das mittlere Geschwader zum Brückenbau schritt, hatte der Sturm aufgehört, Windstille mit Regen war gekommen. Die Insel rollte wie sonst. Der Qualm zog hoch nach Osten ab. Die Feuersäulen leuchteten durch die Nacht. Sie schlugen Brücken von Axarfjord herauf zur Höhe des Burfell, von der Spitze der Rimarhalbinsel über die Hügel weg auf den Gipfel des Rimar, von der Rifstangihalbinsel am Tistillfjord auf den Svalbard. Die Brücken stiegen schräg auf aus der Meeresbrandung, dann schwangen sich die



Handschrift-Probe von Alfred Döblin

weiten lichten Fluchten der Viadukte ins Land, über Bäche, die von Bergen schäumten, über Geröllhalden Moore tote Laven, durch die nebeldurchzogene regenverhangene kühle Luft zum hohen Svalbard, zum großen Myrkarrgletscher, zum zackigen Rimargipfel.

Die Pfeiler und Widerlager rammten sie nicht in den Boden. Metallflieger stiegen auf, ließen sich zu zwanzig dreißig auf den Klippen, an den Abhängen nieder. Sie schlugen grob Schutt und Steine beiseite, wühlten mit Spitzhacken und Hämmern, brannten flache Löcher in dem Felsen frei. Da hinein legten sie die dünnen Platten, die, unscheinbare blaugrüne leichte Scheiben handgroß viereckig, kleine Schilder, vor ihrem Brustleder hingen. Die Scheiben schlossen sie zum Laden an den Zweig des Kabeldrahtes an, den sie mit sich führten. Und schon, wenn es in den Platten knackte, ließen sie sie los, auf das flache Loch fallen, schwirrten davon. Die Platten, aufeinandergepreßte Blätter, glühten. Das oberste geladene Blatt strahlte schmolz. Und wie sich seine Masse mit der des zweiten Blattes mischte, stieg ihre Hitze. Die brünstig ineinander brennenden ersten und zweiten rissen das starre dritte in den Brand. Knisternd spaltete sich das, tropfte seitlich und an der Bruchstelle, um plötzlich erweichend mit einem Schrei sich in das Feuer zu geben, das weiß niedrig immer bläulich durchsichtiger wurde. Und wie die pfeifenden keuchenden streng und starr sengenden saugenden sich rund rollten, bog sich das letzte Blatt, streckte sich wie in einem Krampf, schlug sich um, gezogen gespannt zu einem haarfeinen Glas, einer schillernden Haut um die singenden drei. Die Kugel wuchs hoch, weiß, blauweiß, hellblau, dehnte sich, dehnte sich. Schmelzend zersprang sie und im Augenblick war jede Farbe aus dem armhohen Brand verschwunden. War nichts da als ein strenger starrer befehlender Hauch, ein Röcheln. Und schon war alles weggerutscht von der Felsplatte, abwärts gesunken in den Fels hinein, metertief gestürzt. Sein Leben im Brand von sich gebend verdampfte verstöhnte es in der Tiefe, während über ihm gallertig der geschmolzene Fels auslief.

Die kreisenden Flieger stießen auf die schmelzenden wieder gerinnenden Felsen herunter. Rammwagen fuhren an die gischenden Öffnungen, bohrten hochausholend Pfeiler in die schmorende Masse, hielten sie, bis das Zittern der Luft nachließ, der Felsbrei glasartig die Pfeilerfüße umklammerte.

Pfeiler auf Pfeiler wurden über das Land im Gestein gegründet. Eine Pfeilerreihe vom Lager Kylins überquerte den Jakutsa. Eine Reihe stieg vom Axarfjord über den Burfell. Eine Reihe wuchs gewaltig vom Rimar her, griff über den Myrkarrgletscher, stieß zum Skjalfanda; auf dem qualmschweren Odadablachfeld machte sie halt. Es war ein breites steingegossenes Wesen, das hier wuchs; Nachbarstück berührte Nachbarstück. Über dem Fundament waren aufgepflanzt ringförmige Trommelträger, die Rollenlager trugen. Von Strecke zu Strecke konnte das bewegliche Tragwerk, eine Pfeilergruppe bedeckend, auf seinem Drehtisch hereingeschwenkt herumgeworfen werden, das Fahrgut gerettet, die Pfeiler entblößt werden. Mit mächtiger Lichtweite übersetzten die fliegenden Brücken das Gebiet von dem tosenden Meer bis zum schwarzen Myvaken, dem See. Unter ihnen lagen tief im Rauchschwall die gespaltenen graublauen Gletscher, die Geröllebenen Täler mit schmaler Sohle und felsig abstürzender Lehne. Furchtlos rannten die Pfeiler vor gegen das speiende Plateau der Vulkane.

Es war keine Woche um, da sausten die ersten Wagen auf Schienen, die sie selbst um sich warfen, über die glatte Fahrbahntafel. Überrollt war der Zug und unterrollt von dem bogenförmig langgespannten, hoch vor- und zurückgedehnten Paar Schienen, die als langgezogenes Oval die Wagenreihen zu Häupten und Füßen überrundeten. Zwei Ringe umsauste sie der Zug, der die stählernen um sich drehte, immer neu überrannte, von oben her zu seinen tretenden Füßen herabriß. So überdonnerten sie die Brücken, blendende Lichter vor sich werfend, bei Tag und in der völligen Finsternis des Rauchs und der Nacht, den magnetisch in die Brückentafel eingetragenen Spuren folgend. Unter den frisch einsetzenden Böen wurden aus den Schiffsbäuchen der drei Geschwader geschleppt, auf Wagen geschoben und montiert die Maschinen, vor denen vergehen sollten der Krabla, der gurgelnde Vulkan, und der Leirhukr, das dampfende bergezerreißende gasende Unwesen.

Kylin hatte in die Maschinen neue Kräfte eingespannt. Er war aus Marduks Schule. Wie Marduk die Bäume auftrieb, ihr Leben in furchtbarster Weise reizte, so zu tosendem Wuchs und Überwuchs zwang, so hatte der schwedische Schüler die Gesteine und Kristalle bewältigt. Er hatte das Futter gefunden, mit dem man Gesteine speist. In hingerissenen Stunden hatte er das Sprießen und Sichfügen der Kristalle geschaut. Das Wachsen der Schneenadeln der Eisblumen auf der Glasscheibe aus dem hauchenden Atem war sein erstes Wunder gewesen. Und wie er den langen großen Marduk, den Botaniker, mit trockenem Samen Keimlingen langhaarigen Wurzeln Reisern abgeschnittenen Laubblättern arbeiten sah, — unter dem Anhauch der Nährgase und Reizlösungen streckten sich in den Stengeln die Gewebsstränge, Siebe und Gefäße, die Vegetationskegel der blassen Tannennadel trieben ihre Wülste aus, Zellhaut legte sich über Zellhaut, — überfiel Kylin der Wunsch, auch mit seinen Steinen und Kristallen so zu spielen. Es war etwas Üppiges Freches Niedriges in dem Wunsch, aber es zog ihn dahin; das hitzig trübe Gefühl lag über ihm. Ja, er fühlte sich, vor den Schwemmkästen und Heizröhren liegend, in die er seine Kristalle eingespannt hatte, herausgefordert; sie gediehen nicht wie er wollte; er mußte Herr werden. Mußte sie wie Tiere jagen können; ist ein Stein mehr als ein Pferd? Hitze, wechselnde Lösungen, elektromagnetische Kräfte verhängte er über sie. Bis hier und da etwas anfing in ihnen biegsam zu werden. Dann tastete er sie mit Strahlen ab, die von ihnen abprallten, die sie durchließen, sie kalt ließen, zum Erhitzen brachten. Er erkannte, daß diese Steine empfindlich waren und sich auswählen ließen von Hitze Druck und Strahlen wie Tierrassen von einem Blutserum. Es kam nicht auf die zufällige Kristallgestalt an, sondern auf die kleinsten Teile, auf die Urwesen, die sich in den Kristallen gefesselt hatten, auf die Art, wie sie sich verschränkt, gelagert, gebunden hatten. So konnte man sie auftreiben, ihre Verwandlung durchspüren, wie man wollte.

Auf den rundlaufenden, brummend anziehenden, höher und höher singenden Schienen jagten an einem Nebelmorgen die schlanken Maschinen über die weitgespannten Brücken. Kaum zwei Meter hoch waren die Maschinen, flach und lang wie die Wagen, auf denen sie montiert waren. Sie hatten am Kopf Durchbohrungen, Augenlöcher, die sich mit dem Kopf zur Seite, nach oben und unten wenden konnten. An fünfzig erwählte Männer und Frauen lagen an jeder Maschine. Die Luft war von schwirrenden Fliegern erfüllt, die weder der Aschenregen noch die Furcht vor dem Kommenden zurückhielt. Der Jökulsafluß mit seinen Schnellen brauste in seinem sandigen Bett. Weither von einem Laufgletscher kam er, schmutziggrau wälzte er sein Wasser an dem tobenden Krabla vorüber. Wenn sich der Rauch vom Myvatn, dem See, hob, wurde die Linie des dunklen Lachsflusses sichtbar, der wie ein gepeitschter schreiender geifernder Dämon aus dem See fuhr, hochgebäumt, von Lavabomben überschüttet. Er überrannte zertrat sie, ließ sie seitwärts fallen. Man hörte bis zur Höhe das kehlige Röcheln des rüttelnden Wassers, sah die ingrimmige Gischt über die Blöcke spritzen. Schwarz und still lagen hinter ihnen die Spitzen der Fiski-Ebene. Die Berge ruhten um die Vulkane.

Da kam, während sie eben noch ruhten, ein sonderbares Leben über sie. Als zuckten sie leicht mit den Wimpern, schlossen die Lider, zuckten wieder mit den Wimpern. Der Krabla begann. Und bald fing der Leirhukr an. Ihre Ostwand Nordwand Westwand verschob sich, ihre Lasten ruckten, ruckten höher, als jucke sie etwas. Ihre schweren Wände, den zierlichen Brückenpfeilern zugewandt, wurden überrieselt von einem Steinsturz, der nicht nachließ, der die Wände mit einem Nebel umhüllte. Der Nebel nahm zu. Und während er sich im Kreis ausdehnte, von den Bergen wegwuchs, hörten sie auf den Brücken ein Krachen, das über alles irdische Ausmaß war. Ein unendliches Schurren Grollen Dröhnen, das mit seinem gleichmäßigen Anwachsen das Schnattern und Prasseln des Vulkans überscholl überstieg, so überstieg, daß niemand wußte, wie es zum Himmel aufwuchs, aus welcher Richtung es kam. Es brummte und brüllte aus Süden Westen Osten Norden, und doch brüllte es nur von den Wänden der Vulkane, die hinter den Steinstürzen langsam in die Höhe stiegen, als höben sie sich, von einem Beben gehoben, aus dem weichen Boden empor. So wuchsen die Wände, wie wenn einer langsam den Finger

hebt. Wie ein Schlafender sich aufrichtet, langsam den Rücken gerade biegt, die Arme aufstemmt, den Blick noch nach unten, träumend; die Zunge drückt er an den Gaumen und schmatzt.

Unter den Blicken von Krlins Maschinen wuchsen sie, von ihnen gesteigert gebläht. Hinter den wallenden immer tieferen Steinschleiern, an den hebenden Wänden stürzten die toten Lavablöcke, die die Blicke nicht anfaßten, rannen abgeschüttet die gefalteten krustigen Lavaströme, zerbrechend, wie Schiefer polternd, knirschend, sich an sich selbst zerreibend. Die Wände dehnten sich hoch und hoben sich von einem unsichtbaren Kern ab wie Blasen.

Der Krabla, der träge, bekam Beine. Sein Steinmantel überrieselte schon den schmutzigen Jakutse, der von dem Askjagletscher abschmolz und heranfloß. Die Steine und Laven, die schwarzen porösen Auswürflinge tanzten noch eben über die Wasserfläche, wühlten die sprühende Fläche auf, und schon hatten sie den Fluß in Kilometerbreite überlaufen, ihn bedeckt, schon wulsteten die Steinmassen aus dem Flutendrang empor, war der Fluß verschüttet, verbarrikadiert, vom Meere abgeschnitten. Im Norden und Westen umging der Steinschleier die Bergwände. Westlich des Krabla rauchten die Wände des Leirhukr. Die Löcher in den alten Schuttfeldern stopfte der Steinregen aus, drückte und trümmerte nieder die mannshohen Tuffhöhlen.

Da knickte die Spitze des Krabla, stürzte ab. Keinen Laut hörte man davon unter dem gleichmäßigen Brüllen und Rollen der sich dehnenden Berge. Und zugleich erlosch der steile Feuerstrahl des Krabla. Schwarzer Qualm wirbelte an seiner Stelle, der sich heftiger und heftiger ballte, in rauschenden Stößen hochschnellte, meilenhoch den erstickten Krabla überlagerte. Da waren zugleich die Wände des Vulkans, die wachsenden, immer höher sich hebenden, von neuem abstürzenden, hinter den Steinschleiern schattenschwarz in ein Wiegen und Rollen gekommen, wie ein Laken, an das der Wind schlägt. Diese Berge wandernd waren keine Berge mehr. Wuchsen in die Höhe, rückten in das Land, über die splitternden Lavafelder, an die Ufer des Myvatn. Dampften und flammten. Flämmchen, bläulich und grün, erschienen zauberhaft verstreut auf ihnen. Das blitzte wie Bergmannslampen auf, erlosch, blitzte wieder. Darunter wogte rollte die Wand des Vulkans, des wolkenhohen Riesenschiffs, das in das schwarze Land einbrach. Häufiger, massenhaft, während die Berge sich dehnten, züngelten die Flämmchen; oben neigte sich von neuem die aufgetriebene aufgetürmte Bergmasse, stürzte in den Krater, den qualmbrodelnden, lautlos ab.

Urplötzlich mischte sich in das ungeheure Dröhnen und Murren ein tiefurtiefes abgrundtiefes bodenentstandenes Schnauben Hauchen. Ein Schmauchen Blasen wie aus einem Kessel. Langsam ließ es nach, lähmend schwoll es an. Dabei flammten ununterbrochen die grünblauen Lichter auf den schreitenden Bergwänden. Gelbe Flammen brachen zwischen den grünen hervor, zuckten stachen geradeaus, drehten sich um sich selbst. Ungeheuer schwarz wirbelte der Rauch über den verschütteten Vulkanen.

Da Riß Schlag Schlag Knall.

Zerschleudert die Bergmasse, zerstäubt Krabla und Leirhukr.

Glühendes erdweites Auflohen, feuriges Anblaffen des Himmels.

Fliegende Basalt- und Granitblöcke, auf- und abschießende Lavabomben. Unter Tosen Absinken der Bergmassen.

Es war niemand mehr von den Menschen in der Nähe. Die Züge zurückgerasselt, die Brücken abgeschwenkt. Der Krabla und Leirhukr waren noch eben zwei Vulkane; der Erdboden zwischen ihnen war verschwunden. Ein Feuersee lag zutage. Ein Spalt war in der Erdhaut. Der Feuersee lief in den Myvatn, ihn auszudörren. Aus dem Riß der Erde ergossen sich Glutströme, geschmolzenes Gestein aus dem Erdinnern, dazu der brennende Leib der zerrissenen Vulkane. Brüllend nahmen die Flammenströme ihren Weg ins Land. Im Süden standen noch schwankende angestrahlte Wände der Vulkane, zerklüftet, verstümmelt. Sie bröckelten stürzten über, legten sich in das heiße saugende Bett. Nach Süden überrannte der Feuerstrom das Land bis zum Fuß des mächtigen Blaffjal. In den schwarzen Myvatn wälzte sich der Feuerstrom; drang in das Wasser bis auf die Tiefe des Sees, die er entlang kroch, ohne zu erlöschen. Das Wasser faßte er mit seinen Zähnen an,

verschluckte es. Es siedete und verdampfte auf seinem Rücken. Er sprang am Boden des Sees herum. Zerschleuderte zerfaserte zerpaffte sengte, was ihm in den Weg kam. Blutrot sein langer Schlangenleib. Er raste durch die ganze Seenbreite an das südliche Ufer.

Nach Gehalt und Gestalt entsteht so ein Naturalismus neuer Art, der all das hat, was expressionistische Kritik am früheren Naturalismus vermißte. Er schildert nicht Zeit oder Welt, indem er ihr Abbild gibt, sondern ihre Seele; auch wenn die Gegenwart wie in den „Lobensteinern" oder im „Wadzek" den Vorwurf bildet, entsteht kein Ausschnitt aus ihr, sondern hier so etwas wie ein groteskes Märchen. Döblin weiß, daß seine Art nicht die Art Balzacs oder Zolas ist. Die Welt ein Ungeheuer an Größe und Fremdheit, das ist immer wieder das Thema. Gebilde entstehen, aus Feuer hervorgetrieben, im Feuer bis zum letzten Augenblicke, wo des Schöpfers Hand sie entläßt, sich verändernd. Sie sind nie „Kosmos", da ihr Schöpfer an keinen Kosmos glaubt. Aus dem Chaos kommend, stellen sie das Chaotische dar. Welt ist Fließen; was besteht, ist nur die Veränderung. Diese Werke haben darum nicht Linie. Ihr Gesetz ist Steigerung. Das Siedlerthema (in „Berge Meere und Giganten") wird aufgegriffen, zu Ende geführt (3. u. 4. Buch), noch einmal aufgegriffen und gesteigert beendet (5.–9. Buch). Der Schluß des „Wallenstein", Ferdinands Tod, sein Anheimfallen an den Waldmenschen, gehört gefühlsmäßig bereits zu dem kommenden Werke, ist ein Hineingreifen der Mächte, aus denen „Berge Meere und Giganten" erwuchsen, und deren Ende wieder, ihr neuntes Buch, Venaska, das Lied von der Seele in der Natur, ist nach Döblins eigenem Eingeständnis wohl schon ein Vorklang von Neuem, Werdendem.

Mit der Losung „Weg von der Natur!" setzte Döblin, setzte die Zeit, die hier geschildert worden ist, ein; mit der Losung „Hin zur Natur!" endet sie. Döblins Werk zeigt bereits den Ausgleich. Im Zeichen dieses Ausgleiches steht die Kunst der unmittelbaren Gegenwart.

Nach Zeichnung von **Leo Kainradl** (München) aus den „Meggendorfer Blättern".

Verlag von J. F. Schreiber, München und Eßlingen.

Namenverzeichnis des Textes

A.

Adler, Joseph 305, 588.
— Kurd 361.
— Paul 362, 454, 808.
Altenberg, Peter, 117, 588, 865.
Andreas-Salomé, Lou 180, 799.
Angel, Ernst 361.
Angermayer, Fred Antoine 690.
d'Annunzio, Gabriele 19, 76, 77, 87, 364.
Antonius, Marcus 25.
Anzengruber, Ludwig 89.
Archipenko, Alexander 352, 364, 588, 593, 594.
Arco 764.
Aristoteles 122.
Arndt, Ernst Moritz 505.
Arnim, Achim von 50, 108, 838.
— Bettina von 356, 838.
Arp, Hans 623, **634**.
Äschylus 88, 599, 748.
Auer 764.
Avenarius, Ferdinand 252.

B.

Baader 629. — Bild 625, 627.
Baas, Hans 361.
Bab, Julius 501, 512, 606, 621, 667, 748.
Bach, Joh. Seb. 268, 406, 412, 538.
Bachmair, F. S. 3.
Bahr, Hermann 38, 56, 207, 364, 400.
Bakunin 305.
Balcke, Ernst 361, 426.
Ball, Hugo 325, 361, 623.
Balzac, Honoré de 50, 76, 77, 356, 715, 885.
Baranowsky, Alexander 639.
Barbey d'Aurevilly 70.
Barbusse, Henri 325, 477, 858.
Barlach, Ernst 343, 382, 444, 644, **742—47**. — Bild 745.
Barthel, Max 501, 525, **541—46**. — Bild 543.
Bassermann, Albert 828.
Baudelaire, Charles 9, 70, 280, 427, 730.
Bauer, Michael 223.
— Rudolf 588.
Baum, Oskar 806.
— Peter 440, 473, 588.
Baumann, Fritz 588.
Bäumer, Ludwig 361.
Bebel, August 214.
Becher, Erich 384.
— Johannes R. 3, 305, **316—17**, **321**, 325, **351—52**, 353, 361, 401, 502, 551, **563—71**, 601, 712. — Bild 316.
Becker, Julius Maria 775.
Beckmann, Max 305.
Beethoven, Ludwig van 25, 92, 200, 202, 268, 382, 406, 412, 415, 538.
Behrens, Franz Richard 588, 609, 621.
Bellmann, Karl Michael 845.
Benn, Gottfried 1, 3, **318**, 327, 332, 336, **350**, 360, 362, 364, 401, 440, 551, 558, 648, 796, 798, **820—27**. — Bilder 821, 827.
Benndorf, Friedrich Kurt 240, 241, 243, 248, 588.
Beradt, Martin 364, 806.
Berg, Leo 365.
Bergson, Henri 4, 364, 382, 387, 391, **392—94**, 395, 398. — Bild 392.
Bertram, Ernst 384.
Beßmertny, Alexander 361.
Bethmann Hollweg 525.
Bierbaum, Otto Julius 19.
Binding, Rudolf G. 796.
Birnbaum, Uriel 361.
Blaß, Ernst 2, 360, 365, 588.
Blei, Franz 361, 648, 806.
Blümner, Rudolf 440, 588, 595, 602, 619, 620, 621, 622. — Bilder 594, 620.
Blunck, Hans Friedrich 501, 797.
Boccioni, Umberto 346, 588, 594, 596.
Bockemühl, Erich 261.

Böcklin, Arnold 204.
Bodelſchwingh, Friedr. v. 721.
Bodman, Emanuel von 88, **143—44**, 145. — Bild 142.
Böhlau, Helene 799.
Böhme, Jakob 26, 634.
Boldt, Paul 360, 401.
Borchardt, Rudolf 473.
Börne, Ludwig 349.
Böttticher, Hans (ſ. Ringelnatz, Joachim) 860.
Bourget, Paul 19, 56, 76.
Brahm, Otto 365, 639.
Brahms, Johannes 415, 538.
Brand, Maximilian 361.
Brandes, Georg 180, 364.
Braun, Felix 410, 532.
— Lily 799.
Brentano 108, 262, 265, 276.
Breuer, Joſef 396.
Breughel 558.
Brod, Max 2, 360, 365, 384, 395, 434, 462, 485, 588, 717, 796, 798, **805—11**, 827, 868, 870, 871. — Bilder 806, 807.
Bröger, Karl 501, **525—31**, 541. — Bild 527.
Bronnen, Arnolt 4.
Bruck, Moeller van den 453.
Bruckner, Anton 406, 415.
Brunningen, Hans Fleſch von 361.
Bruno, Giordano 256.
Bruſt, Alfred 4, 644.
Buber, Martin 4, 38, **375—78**. — Bild 377.
Büchner, Georg 160, 356, 605, 635, 647, 663, 838.
Buddha 26, 286, 591.
Burchard, Dr. — Bild 627.
Burger, Paul 390.
Bürger, Gottfr. Aug. 43.
Burte 272.
Byron 650, 770.

C.

Calé, Walter 10.
Campendonck 588.
Carducci 70, 73.
Carl, Hans 297.
Carra 588.
Caſement 712.
Caſſirer, Ernſt 384.
— Paul 357.
Cervantes 50, 650.
Cézanne, Paul 364.
Chagall, Marc 444, 588.
Cheſterton 364.
Chopin, Frédéric 16.
Claudel, Paul 2, 190, 364, 382, 395.
Cohen, Hermann 384, 385.
Conrad, Michael Georg 365.
Conradi, Hermann **13—15**, 19, 25, 74. — Bild 14.
Cſokor, Franz Theodor 748.

D.

Dante 178, 182, 286, 356.
Darwin, Charles 182.
Däubler, Theodor 3, 325, 357, 361, 362, 382, 401, 440, **444—57**, 481. — Bild 445, Handſchrift 456.
Daumier 364.
Dauthendey 253, 838.
Dehmel, Richard 18, 19, 21, 145, 171, 206, 221, 230, 271, 364, 382, 440, 473, 501, 502, 510, 538, 541, 569, 574, 588, 606, 691, 692, 838.
Delacroix, Eugène 364.
Delaunay, Robert 588.
Delavilla, F. K. 640.
Derain, André 364.
Dickens, Charles 50.
Diebold, Bernhard 194, 200, 202, 667, 675, 679, 714, 775.
Dietzenſchmidt 644.
Dilthey, Wilhelm 383, 384.
Döblin, Alfred 2, 3, 11, 588, 796, 797, 798, **871—85**. — Bild 873, Handſchrift 881.
Doſtojewſki, Fedor 12, 19, 50, 190, 356, 364, 647, 660, 667, 742, 743, 744, 787, 816.
Drey, Arthur 365.
Dreyfus 83.
Drieſch, Hans 384.
Duhamel, George 325.
Dumas, Alexander 832.
Dürer, Albrecht 268.

E.

Eberz, Joſef 364.
Eckehart oder Eckhart, Meiſter 26, 262, 268.
Edſchmid, Kaſimir 3, 4, 53, 80, 85, 327, 345, **346—49**, **353**, 361, 402, 455, 574, 601, 606, 656, 796, 797, 798, **828—39**, 860. — Bild 829.
Eeden, Frederik van 364.
Ehrenbaum-Degele, Hans 357, 440, 473, 474.
Ehrenſtein, Albert 3, 305, **322—23**, 325, 362, 401, **457—62**, 551, 575, 579, 588. — Bild 458.

Eichendorff, Josef v. 608.
Eichler 510.
Einstein, Carl, 305, **362**, **364—65**, 796. Bild 797.
Eisenlohr, Friedrich 361.
Eisner, Kurt 82, 762, 763, 764.
Enders, Carl 111.
Engelke, Gerrit **538—41**. — Bild 539.
Engels, Robert 640, 799.
Ernst, Otto 133.
— Paul 12, 88, 119, **120—40**, 142, 144, 145, 149, 152, 154, 156, 190, 382, 507, 634, 799, 838. — Bild 121, Handschrift 139.
Eschenbach v., siehe Wolfram 838.
Essig, Hermann 88, 588, 589.
Etzel, Theodor 71.
Eucken, Rudolf 385.
Eulenberg, Herbert 87, **102—10**, 111, 112, 119, 273, 735. — Bild 103.
Euripides 125, 599, 642.
Ewers, Hanns Heinz **71—73**. — Bild 71.

F.

Faesi, Robert 144.
Falke, Gustav 145, 206.
Fechner, Gustav Theodor 62, 397.
Fechter, Paul 171.
Felixmüller, Conrad 364.
Ferl, Walter 361.
Feuerbach, Anselm 43.
Fichte, Joh. Gottlieb 132.
Filla, Emil 588.
Findeisen, Kurt Arnold 501.
Finkenstein, Kurt 361.
Fischart 838.
Fischer, Eugen 361.
— Hans W. 812, 819.
— Richard 502.
Flake, Otto 385, 634, 796.
Flaubert, Gustave 76, 77, 82, 364, 647, 828.
Flaum 18.
Flex, Walter 501, **503—07**, 508. — Bild 501.
Förste, Janar 361.
Franck, Hans 38, 88, 144, 501, 693, 717, 723, 749.
Frank, Bruno 501.
— Leonhard 3, 325, 350, 516, 798, **853—59**.
Frenssen, Gustav 112.
Freud, Sigmund 4, 18, 178, **395—98**, 457, 474, 496, 615, 668, 854, 861. — Bild 396.
Frey, Alexander Moritz 71.
Friedländer, Salomo (Mynona) 360, 365, 384, 588, 798, **860—65**. — Bild 861.
Fuchs, Rudolf 361.

G.

Geiger, Moritz 384, 395.
Gellert, Chr. F. 648.
Georg, Manfred 361.
George, Stefan 3, 9, 10, 206, 250, 253, 280, 284, 286, 291, 292, 404, 428, 473, 481, 568, 691, 810.
Gerhard, Adele 798, **799—805**. — Bilder 801, 803.
Gide, André 190, 364, 395.
Gleizes, Albert 588.
Goering, Reinhard 3, 601, 644, **749—55**.
Goethe, Wolfgang von 9, 82, 92, 106, 109, 110, 126, 178, 192, 218, 224, 250, 286, 287, 304, 305, 356, 365, 391, 412, 415, 463, 496, 510, 521, 549, 550, 585, 600, 601, 606, 646, 647, 650, 660, 707, 708, 709, 712, 729, 838, 863.
Gogh, Vincent van 364, 654.
Gogol 670.
Goll, Iwan 344, 362, 553, 636, 641, 860. — Bilder 642, 643.
Goltz, Joachim, Freiherr von der 468, 501.
Gorki, Maxim 516.
Gött, Emil 88.
Gottfried von Straßburg 572.
Gotthelf, Jeremias 50.
Grabbe, Christian Dietrich 356, 723, 735, 838.
Graedener, Hermann 797.
Greben, Arnoul 117.
— Simon 117.
Greiner, Leo 88, 119, **144**, 145, 147. — Bild 143.
Grethe, Heinz 640.
Grimmelshausen 838.
Groß, George 305, 628, 860. — Bilder 626, 627.
Großberger, Herbert 365.
Großmann, Rudolf 364.
— Stefan 763.
Grünewald, Matthias 356, 382, 415.
Gryphius, Andreas 748.
Gumpert, Martin 361.
Gundolf, Friedrich 384.
Gurlitt, Ludwig 285.
Gütersloh, Paris von 361.
Gutzeit, Kurt 640.

H.

Habicht, V. C. 344.
Hadwiger, Victor 360, 401.
Haeckel, Ernst 383, 384.
Halbe, Max 218.
Hallström, Per 588.

Hamsun, Knut 270, 828.
Hanssen, Ola 16.
Harbeck, Hans 812.
Hardekopf, Ferdinand 364, 365.
Harden, Maximilian 364.
Hardenberg, Henriette 361.
Hardt, Ernst 691, 694.
Hart, Heinrich 212, 213, 365.
— Julius **54—58**, 60, 63, 74, 216, 365, 761. — Bild 55.
Hartleben, Otto Erich 776.
Hasenclever, Walter 3, 325, 361, 501, 580, 601, 639, 644, **706—16**, 749, 756. — Bilder 708, 709.
Hatzfeld, Adolf von **330—31**, 852.
Hauptmann, Carl 11, 88, **89—102**, 473, 748. — Bild 91.
— Gerhart 38, 86, 88, 89, 112, 157, 158, 159, 162, 205, 218, 400, 441, 501, 605, 639, 722, 735, 778, 787, 829, 838.
Hausmann, Raoul 628. — Bild 627.
Hay, Julius 640.
Haydn, Jos. 200.
Heartfield, John 628. — Bilder 626, 627.
Hebbel, Friedr. 88, 128, 150, 152, 270, 415, 531, 647, 668, 693, 838.
Heckel, Erich 364, 588.
Heckrodt, Wilhelm 640.
Heemskerck, Jacoba van 588.
Hegel, G. W. F. 126, 391.
Hegner, Jakob 382.
Heimann, Moritz 38, 806.
Heine, Heinrich 53, 170, 230, 276, 509, 600, 647, 654, 842.
Henckell, Karl 158, 213.
Hendrich, Hermann 361.
Hennings, Emmy 360.
Henschke, Alfred, siehe Klabund.
Heraklit 238, 239, 286, 560.
Herrmann-Neiße, Max 38, 304, 305, **340—41**, 361, 364, 553. — Bild 341.
Hertz, W. G. 361.
Hervé, Julien-Auguste 357.
Herzfelde, Wieland 440, 628. — Bild 627.
Herzog, Oswald 588, 594.
Hesse, Hermann 220, 222, 395.
Heym, Georg 1, 3, 9, **311—14**, **317—18**, **321—22**, 360, 365, 401, **426—30**, 431, 432, 433, 460, 473, 474, 538, 568, 772. — Bilder 426, 427.
Heymann, Walter 588.
Heymel, Alfred Walter 588.
Heynicke, Kurt **331—32**, **339—40**, **342**, 588, **609—15**. — Bild 611.
Heyse, Paul 304.
Hille, Peter 206, 207, **212—19**, 238, 437, 439, 442. — Bilder 214, 215, Handschrift 217.
Hiller, Kurt 2, 4, 83, 305, 349, **365—70**, 375, 376, 378, 384, 588. — Bild 367.
Hing, Hugo 361.
Hirsch, Karl Jakob 640.
Höch, Hanna. — Bild 627.
Hoddis, Jakob van **309—10**, 360, 362, 401, 551, 588. — Bild 310.
Hodler, Ferdinand 144, 364, 538, 588.
Hoffmann, E. F. 361.
— E. T. A. 43, 70, 71, 108, 110, 280, 356.
Hofmannsthal, Hugo von 1, 9, 38, 87, 88, 111, 206, 350, 365, 404, 473, 550, 650, 667, 668, 709, 711, 712, 735, 810.
Hölderlin, Friedrich 9, 135, 262, 265, 268, 343, 356, 379, 415, 431, 432, 433, 457, 562, 647, 667, 838.
Holitscher, Arthur 364.
Hölty, Ludwig Heinrich 431.
Holz, Arno 127, 205, 206, 230, 238, 250, 251, 252, 253, 606, 615.
Hoy, Senna 440, 442.
Huch, Ricarda 838.
Huelsenbeck, Richard 623, 625, **626—32**, 634.
Husserl, Edmund 4, 384, 387, **394—95**. — Bild 394.
Huysmans, Joris Carl 19, 70.

J.

Jacob, Heinrich Eduard 9, 10, 306, 569. 806.
Jacobs, Monty 713.
Jacobsen, Jens Peter 19, 262.
Jaensch, E. 384.
Jammes, Francis 364, 382.
Janco, Marcel 623.
Janowitz, Hans 806.
Jaurès 712.
Ibsen, Henrik 19, 125, 126, 152, 175, 180, 183, 224, 496, 670, 690, 735.
Jean Paul (Richter) 43, 108, 286, 304, 744, 838, 860.
Jeßner, Leopold 639.
Ihering, Herbert 639.
Joël, Karl 383, 386.
Johst, Hanns 38, **342**, 361, 644, **717—28**, 762, 798. — Bild 719, Handschrift 725.
Itten, Johannes 588.
Jung, C. G. 398.
— Franz 364, 440, 588.

K.

Kafka, Franz 3, 648, 798, 806, 808, **865—71**. — Bild 865, Handschrift 869.
Kainer, Ludwig 588.
Kaiser, Georg 3, 130, 271, 643, **661—90**, 761, 762, 838. — Bilder 664, 665.
Kamnitzer, Ernst 648.
Kandinsky, W. 4, 305, 588, 619, 623.
Kanehl, Oskar 361.
Kant 26, 126, 132, 140, 256, 389, 600, 632, 634, 646, 648, 775, 860.
Kasack, Hermann 361.
Kaßner, Rudolf 382.
Kayser, Rudolf 3, 361, 576.
Kayßler, Friedrich 223.
Keats 9.
Keller, Adolf 398.
— Gottfried 50, 218, 276, 305, 838.
Kerr, Alfred 109, 361, 365, 741.
Kersten, Hugo 361.
Keyserling, Hermann 839.
Kierkegaard, Sören 178.
Kirchhof, Hans Wilhelm 136.
Kirchner, Ernst Ludwig 588.
Klabund (Alfred Henschke) 797, 798, 828, **840—52**, 860. — Bild 843.
Klee, Paul 344, 588.
Klein, César 364, 588.
Kleist, Heinrich von 50, 109, 356, 409, 589, 647, 663, 748, 775, 776, 780, 786, 838, 865.
Klemm, Wilhelm **319**, **352**, 361, 362, 401, 502, 553, **558—62**. — Bild 560.
Klimt 742.
Klinger, Friedrich Maximilian 653.
Klopstock, Friedr. Gottlieb 400, 648.
Kneip, Jakob 510, **521—25**, 538, 539. — Bild 522.
Knoblauch, Adolf 588, 609.
Knobloch, Willy 588, 609.
Koch, Hans 361.
Koffka, Friedrich **374—75**.
Kokoschka, Oskar 11, 305, 457, 588, 606, 644, 715, **736—41**, 742. — Bilder 738, 739.
Kolb, Annette 838.
Kolbenheyer, Erwin Guido 12, 385.
Kolumbus 248.
Kölwel, Gottfried 361.
Köppen, Edlef 361.
Körner, Theodor 505, 506.
Kornfeld, Paul 3, 4, 301, 329, 346, **375**, 382, 636, 639, 640, 644, **697—706**. — Bild 699, Handschrift 705.
Korschelt, Mimi 361.
Kraft, Paul 361.
Kranz, Herbert 305, **761**. — Bild 762.
Krapotkin, Peter 364.
Kraus, Karl 357, 440, 496.
Krell, Max 3.
Kröger, Timm 717.
Kröner, Erna 361.
Kronfeld, Arthur 365.
Kubin, Alfred 71, 588.
Kues, Nicolaus von 254.
Kühn, Herbert 361.
Kungfutse 286.
Kunowski, Lothar von 588.
Kurtz 305.
Küsters, Willy 361.

L.

Laas 125.
Lagarde, Paul de 225.
Landauer, Gustav 325, 675, 764.
Lao-tse 26, 262, 286, 463, 482, 634, 761.
Lasker-Schüler, Else 361, 365, 401, **437—43**, 588. — Bilder 438, 439, 442.
Lassang, Iwan 361.
Latzko, Andreas 325, 858.
Laube, Heinrich 639.
Lauckner, Rolf 644.
Laurencin, Marie 364.
Lautensack, Heinrich 364, 806.
Lefebvre, Raymond 325.
Léger, Fernand 588.
Lehmann, Wilhelm 796.
Lenin 305.
Lenz, Reinhold 160.
Leonhard, Rudolf 3, 319, 325, 351, 639.
Lersch, Heinrich **323—24**, 501, 506, 525, **531—38**, 540, 541, 542, 549. — Bild 533.
Lessing, Gotthold Ephraim 135, 138.
Leviné 764.
Lewien 764.
Lewy, Fritz 640.
Leybold, Hans 361.
Lichtenberg, Georg Christoph 865.
Lichtenstein, Alfred **311**, 361, 401, 551. — Bild 358.
Liebig, Justus von 391.
Liebknecht, Karl 214, 360, 712.
Liebmann, Kurt 588, 609, 621.
Liliencron 145, 206, 436, 505, 509, 521, 781.
Lincke, Paul 344.
Linde, Otto zur 3, 12, 207, **248—61**, 262, 265, 273, 276, 280, 284, 286, 297, 298, 620. — Bild 249, Handschrift 261.

Lionardo da Vinci 281.
Lipps, Theodor 388.
Lissauer, Ernst 226, 305, 401, **402—15**, 440, 513. — Bild 403, Handschrift 413.
Loerke, Oskar 38, 473.
Lotz, Ernst Wilhelm **326**, 401, 551, 556, 588. — Bild 327.
Lublinski, Samuel 88, 119, 120, **140—43**, 144, 145, 588. — Bild 141.
Lucka, Emil 384.
Lüdtke, Franz 501.
Lust, Hans 361.
Lukács, Georg von 119, 120, 130, 135, 154.
Lunatscharski 305.
Luther, Martin 356, 412, 718, 838.
Luxemburg, Rosa 360.

M.

Mach, Ernst 383.
Mackay, John Henry 158.
Madsack, Paul 71.
Maeterlinck, Maurice 11, 22, 198, 364, 605, 619, 623, 716.
Mahnke, Adolf 640.
Mallarmé, Stefan 364.
Manet, Edouard 344.
Mangold, Fritz 361.
Mann, Heinrich 11, **74—85**, 157, 174, 325, 364, 838. — Bilder 75, 79, Handschrift 83.
— Thomas 74, 81, 802, 838.
Marc, Franz 352, 390, 440, 442, 444, 588.
Marcus, E. 860, 864.
Marinetti, F. T. 364, 588, 625, 626.
Marlitt, E. 609.
Martens, Rolf Wolfgang 364.
Martin, Karlheinz 639.
Marx, Karl 799.
März, Käte 361.
Matisse 357, 364, 444.
Matthias, Leo 175, 361.
Maupassant, Guy de 70.
Mauthner, Fritz 879.
May, Karl 798.
Mayer, Alfred 440.
— Paul 361.
— Robert 860.
Meckauer, Walter 395.
Mehring, Walter 628.
Meid, Hans 772.
Meidner, Ludwig **319—20**, **553—58**. — Bild 557.
Meinke, Hanns 261, **280—84**, 286, 291. — Bild 280, Handschrift 283.
Meinong, Alexander 4, 384.
Meisel-Heß, Grete 364.
Meister, Hermann 2.
Mell, Max 806.
Mellinger, Friedrich 361.
Melzer, Moriz 364, 588.
Mendelssohn, Moses 648.
Metzinger 588.
Meunier 90.
Meyer, Alfred Richard 2, 361, 588.
— C. F. 405.
Meyrink, Gustav 2, **65—70**, 74, 860, 862. — Bild 67, Handschrift 70.
Michel, Wilhelm **336—37**, **342—43**, **378** bis **382**. — Bild 379.
Michelangelo 76, 92, 152, 230, 281, 452, 542.
Moeller van den Bruck 453.
Molière 138, 650.
Molo, Walter von 271, 797.
Molzahn, Johannes 588.
Mombert, Alfred 12, 206, 207, **229—48**, 253, 262, 292, 382, 453, 473, 513, 561, 562, 588, 691. — Bilder 232, 233, 235, Handschrift 245.
Moreck, Kurt 797.
Morgenstern, Christian 206, 207, **219—28**, 623, 634, 860, 865. — Bild 220.
Morgner, Wilh. 364.
Mörike, Eduard 276, 415, 600.
Muche 588.
Mühsam, Erich 361.
Munch, Edvard 16, 18.
Münchhausen, Börries v. 838.
Müller, Adam 776.
— Johannes 109.
— Otto 96.
Müller-Freienfels, Richard 384.
Musil, Robert 364.
Musset, Alfred de 688.
Mynona siehe Friedländer.

N.

Natorp, Paul 384.
Naumann, Friedrich 510.
Nebel, Otto 588, 609, 620.
Nelson, Leonhard 384.
Neumann, Ernst 361.
Nietzsche 16, 18, 22, 62, 73, 79, 92, 162, 180, 183, 221, 224, 225, 253, 258, 268, 276, 278, 281, 286, 287, 290, 297, 356, 365, 458, 632, 647, 667, 668, 691, 816, 860.
Nitsche, Franz 640.
Nolde, Emil 588.

Novalis 9, 218, 276, 431, 496.
Nowack, Heinrich 361.

O.

Oehring, Richard 361.
Oesterheld, Erich 361.
Oppenheimer, Max 364.
Osten, Karl **336**, 361, 362, 551.
Ostwald, Wilhelm 384.
Otto, Berthold 250, 251.
Oz, Dr. — Bild 627.

P.

Pander, Oswald 354—55.
Pannwitz, Rudolf 144, 207, 248, 250, 251, 260, 261, 280, **284—97**, 455. — Bild 285, Handschrift 295.
Paquet, Alfons 206, 207, **208—12**.
Pasetti, Leo 640.
Paulsen, Friedrich 274.
— Rudolf 250, 261, **273—79**, 297. — Bild 273.
Paulus 558.
Pechstein, Max 357, 588.
Péguy, Charles 190, 364, 382, 395.
Petzold, Alfons 501, 525, 532, **546—51**. — Bild 547.
Pfau, Ludwig 157.
Pfemfert, Franz 2, **360—65**, 435. — Bilder 362, 363.
Picabia 588.
Picasso, Pablo 353, 364, 444, 580, 625, 627.
Pick, Otto 361, 806.
Pieper, Kurt 455.
Pinthus, Kurt 3, **306—07**, 440, 457, 471, 707. — Bild 308.
Pirchan, Emil 640.
Plagge, Hermann 361.
Platen, Aug. Graf von 253.
Platon 92, 125, 667, 684.
Plautus 138, 650.
Poe, Edgar Allan 70, 71, 280.
Ponten, Josef 796.
Protagoras 125.
Przybyszewski, Stanislaus 11, **15—19**, 25, 26, 28, 56, 70, 157, 364. — Bild 17.
Przyogode, Wolf 4, 704.
Pulver, Max 88, 144, 361.
Puschkin, Alexander 364.

R.

Raffael 542.
Raimund, Ferdinand 496.
Rank, Otto 397, 398.
Rathenau, Walter 38, **385**. — Bild 386.
Reigbert, Otto 640.
Reimann, Hans 860.
Reinhardt, Max 639, 714.
Rembrandt 268.
Rheiner, Walter 362.
Richardson 50.
Richter, Hans 364.
Rickert, Heinrich 384.
Riegl, Alois 387.
Rilke, Rainer Maria 3, 9, 10, 145, 206, 253, 262, 264, 382, 404, 473, 486, 550, 730.
Rimbaud, Arthur 280, 427, 457.
Ringelnatz, Joachim (Hans Böttticher) 860.
Rivière, Jacques 84.
Rodin, Auguste 671.
Rolland, Romain 395.
Rops, Felicien 18, 126.
Rosenow, Emil 722.
Röttger, Karl 261, **262—72**, 297. — Bild 263.
Rousseau, J. J. 444.
Rubiner, Ludwig 3, 4, 325, **332—33**, 344, 346, 353, 360, 362, 365, **370—73**, 375, 376, 378, 551, 609, 644, 675, **756—61**, 762. — Bilder 371, 757.
Rueff, Anselm 361.
Rung, Otto 588.
Runge, Wilhelm 588, 609.
Russolo, Luigi 346.

S.

Sack, Gustav **320—21**, 385, 426, 796, 798, **812—19**, 820, 827. — Bild 815, Handschrift 819.
Sakheim, Arthur 361.
Salomon, Götz 361.
Sand, George 82, 688.
Schaefer, Heinrich 362, 364.
Schäfer, Wilhelm 111, 156, 422, 501, 508, 830.
Schaeffer, Albrecht 501, 506, 796, 838.
Schaukal, Richard 49.
Scheerbart, Paul 11, **58—65**, 66, 74, 364, 588, 860, 861, 862. — Bild 59.
Schefer, Leopold 262.
Scheler, Max 384, 395.
Schenk-von Trapp, Lothar 640.
Scher, Peter 361.
Scherer, Wilhelm 384.
Schering, Emil 189.
Schickele, René 3, **325—26**, 327, 361, 365, 401, 440, **571—78**, 579, 749, 832, 838. — Bild 573, Handschrift 577.

Schiele, Egon 364.
Schiller, Friedrich von 106, 126, 128, 304, 356, 505, 509, 647, 706, 707, 712.
Schlaf, Johannes 11, **19—25**, 38, 53, 74, 205, 255. — Bild 20.
Schlegel, Aug. Wilhelm und Friedr. 356.
Schleiermacher, Friedrich 735.
Schmidt, Otto Erich 361.
— Robert R. 357, 473.
Schmidtbonn, Wilhelm 87, **111—18**, 119, 440, 849. — Bild 111.
Schmidt-Rottluff, Karl 364, 588.
Schmitt, Ernst 852.
Schnabel, Heinrich 88, 144.
Schnack, Anton 362.
Schnitzer, Robert 362.
Schnitzler, Artur 111, 735.
Scholz, Wilhelm von 88, 119, 120, **144—56**, 505. — Bild 149, Handschrift 155.
Schönherr, Karl 748.
Schopenhauer, Arthur 389, 667, 860.
Schramm, Werner 640.
Schreyer, Lothar 588, **589—601**, 605, 606, 609. **620**. — Bild 598.
Schumacher, Fritz 640.
Schumann, Robert 839.
Schumitz, Werner 261.
Schur, Ernst 619.
Schwitters, Kurt 588, **621—23**. — Bild 621.
Seidel, Ina 501, 826.
Seehof, Arthur 361.
Segal, Artur 588.
Semper, Gottfried 387.
Serner, Walter 362, 629, 632.
Severini, Gino 588, 596.
Shakespeare 9, 87, 105, 108, 111, 147, 176, 178, 265, 266, 268, 281, 293, 463, 647, 650, 770.
Shaw, Bernhard 667, 668.
Shelley 584, 585.
Sibelius 200.
Silesius, Angelus 227, 262, 268, 436.
Simmel, Georg 365, 384.
Soffici 364.
Sokrates 125, 718.
Sophokles 88, 122.
Sorge, Reinhard Johannes 3, 382, 426, 639, 644, **690—97**, 706. — Bild 691.
Specht, Gustav 361.
Speier, Willy 806.
Spengler, Oswald 453.
Spinoza 26, 365.
Spiro, Mario 361.
Spitteler, Carl 134, 397, 453, 517.
Spranger, Eduard 384.
Stadelmann, Heinrich 364.
Stadler, Ernst 3, **333**, **349—50**, 360, 401, 426, **433—37**, 648, 653. — Bild 435.
Steegemann, Paul 860.
Stehr, Hermann **25—38**, 53, 74, 838. — Bilder 27, 31, Handschrift 34.
Steiner, Hugo 386.
— Rudolf 4, 226.
Steinicke, Otto 362.
Stendhal (Henry Beyle) 364, 647.
Stern, Ernst 640.
— Ernst E. 640.
Sternberg, Leo 361, 401, **415—25**, 501. — Bild 417.
Sterne, Lawrence 108.
Sternheim, Carl 3, 304, 325, 433, 601, 643, **644—61**, 667, 670, 838, 860. — Bild 645, Handschrift 657.
Stoeßl, Otto 88, 120, 588, 806.
Storm, Theodor 521.
Stössinger 305.
Stramm, August 3, 588, **601—06**, 609, 618, 619, 621, 623. — Bild 603.
Strauß, Richard 344.
Strich, Fritz 384.
Striepe, Kurt 361.
Strindberg, August 2, 3, 11, 88, **176—204**, 262, 265, 268, 356, 364, 496, 588, 635, 692, 735. — Bilder 179, 181, 204, Handschrift 203.
Strnad, Oskar 640.
Strobl, Karl Hans 71.
Strohbach, Hans 640.
Stucken, Eduard 694.
Stuckenberg 588.
Suarès, André 382, 395.
Sudermann, Hermann 76, 441, 683, 735.
Swedenborg 188, 716.

T.

Taine, Hippolythe 4, 22.
Tairoff, Alexander 643.
Tappert, Georg 364, 588.
Tertullian 18.
Thackeray 50.
Thieß, Frank 85, 796.
Thukydides 839.
Toller, Ernst 305, 644, 756, 762, **763—75**. — Bild 765.
Tolstoi, Leo 126, 356, 463, 647, 660, 787.
Tönnies, Ferdinand 385.
Topp, Arnold 588.
Toulouse-Lautrec 364.

Trakl, Georg 3, **307—09**, **319**, 401, 426, **430—33**, 440, 457, 568. — Bild 431.
Trautner, Eduard 400, 762.
Trebitsch, Siegfried 364.
Treß, Josef 361.
Trübner, Alice 440.
Tschechow 364.
Tucholsky, Kurt 806.
Turati 712.
Turgenjew, Iwan 50.
Tzara, Tristan 623, 625.

U.

Uhden, Maria 588.
Uhland, Ludwig 521, 600.
Ulitz, Arnold 796, 852.
Unger, Rudolf 384.
Unruh, Fritz von 3, 271, 477, 639, 644, 647, 749, 756, **775—95**, 852. — Bild 777, Handschrift 793.

V.

Vagts, Alfred 362, 559.
Vaihinger, Hans 386.
Vaillant-Couturier 325.
Valentinus 238, 239.
de Vauxcelles 357.
Verhaeren, Emile 22, 364, 407, 473, 474.
Verlaine, Paul 280.
Vershofen, Wilhelm 510.
Viebig, Clara 112, 852.
Villiers de l'Isle Adam 70.
Villon, François 842, 851.
Vischer, Melchior 634.
Vogelweide, siehe Walter von der 838.
Völckers, Otto 640.
Vollmoeller, Carl 694.
Voltaire 82.

W.

Wagner, Friedrich W. 361.
— Richard 398, 496, 599, 647.
Walden, Herwarth 440, **585—601**, 602, 604, **606—09**. — Bild 607.
— Nell 588.
Walser, Robert 806.
Walter von der Vogelweide 838.
Walzel, Oskar 384, 605, 607.
Wassermann, Jakob 11, 25, **38—53**, 74, 364. — Bilder 40, 41, Handschrift 51.
Wauer, William 588, 593, 594, 595, 623.
Weber, Max 763, 767.
Wecus, Walter von 640.
Wedekind, Frank 11, 78, 88, **157—75**, 272, 305, 357, 364, 365, 441, 601, 609, 635, 643, 644, 645, 648, 667, 670, 700, 709, 735, 838, 842. — Bilder 158, 159, Handschrift 169.
Wegner, Armin T. 361, 401, **462—70**, 471. — Bilder 465, 470.
— Marie 463.
Weltsch, Felix 384, 808.
Werfel, Franz 2, 3, 305, 325, 329, **333—35**, 336, **337—39**, **351—52**, 362, 365, 401, 420, 434, 440, 460, 462, **481—500**, 501, 516, 528, 564, 565, 601, 612, 707, 712, 717, 806, 808, 810. — Bilder 335, 483, Handschrift 499.
Wetzel, Hellmuth 361.
Whitman, Walt 22, 24, 206, 207, 210, 253, 356, 407, 463, 486, 536, 538, 539, 566, 757.
Wieland, Chr. M. 218.
Wilde, Oskar 73, 280, 364, 365, 544, 654.
Wildermann, Hans 640.
Wildgans, Anton 271, 516, 644, **729—35**. — Bild 731.
Winckler, Josef 506, **508—20**, 521, 538, 539, 541, 860. — Bild 509.
Windelband, W. 384.
Wolf, Friedrich 775.
Wolfenstein, Alfred 3, 325, **337**, 360, 362, **374**, 378, 401, 553, **579—85**, 806. — Bilder 338, 581.
Wolff, Kurt 3.
Wolfram von Eschenbach 356, 838.
Worringer, Wilhelm 4, 174, 384, **387—91**, 588.
Wright, Brüder 9.
Wundt, Wilhelm 384, 512.
Wurche, Ernst 505, 507.

Z.

Zech, Paul 2, 305, **315**, 357, 365, 401, 440, **471—80**, 481, 588, 852. — Bilder 315, 471.
Ziegler, Leopold 138, 879.
Zola, Emile 1, 76, 81, 82, 90, 92, 124, 383, 839, 885.
Zschimmer, Eberhard 521.
Zuckermann, Hugo 501.
Zweig, Arnold 34.
— Stefan 285, 473, 748.

Verzeichnis der in diesem Buche mit Arbeiten vertretenen Künstler und photographischen Anstalten

Die meisten der Bildnisse und Zeichnungen sind verkleinert wiedergegeben

a) Künstler

Ambrosi, Gustino 547, 551.
Anforge, Conrad 239.
Archipenko, Alexander 593.
Avenarius, H. 465.
Baluschek, Hans 479.
Baranowsky, A. 495.
Barlach, Ernst 742, 743.
Basedow, Heinz 273.
Bauer, Karl 143.
Baumberger, Otto 859.
Beecke, Heinrich 435.
Behrens, Peter 233.
Bergh, Richard 181.
Bernhard, Lucian 807.
Boccioni, Umberto 345.
Breest 421.
Burchard, Dr. 627.
Büttner, Erich 101, 529, 840, 843.
Chagall, Marc 643.
Corinth, Lovis 103, 214.
Delaunay, Robert 642.
Delavilla, F. K. 168, 699, 701.
Delitsch, Hermann 275.
Duval, Leonie 769.
Eder, Hans 403.
Eggert, Benno 504, 505.
Ehmcke, F. H. 507, 538, 690.
Engert, E. M. 427.
Ernst, Paul, Frau 137.
Eubel, Rudolf 539.
Fehrle, J. W. 149.
Felixmüller, Conrad 359, 361, 645, 710.
Fidus 373.
Fingesten, Michel 552.
Fischer, O. U. 278.
Frank, Sepp 67.
Freundlich, Otto 361.
Geiger, Willi 75.
Geißler, Willi 475, 520.
Gerold, Johannes 20.
Gill, Eric 233
Groß, George 624, 771, 822.
Großberger, Herbert 204.
Großmann, Rudolf 841.
Gruner, Erich 23.
Hart, Margarete 55.
Heartfield, John 566.
Heine, Th. Th. 553.
Heise, Hans 148.
Heubner, Fritz 44.
Hinney, H. 803.
Hirsch, Karl Jakob 678.
Hofer, Karl 233.
Hofmann, Ludwig von 78, 491, 500.
Holtz, Karl 544, 545.
Jäckle, Karl 121.
Jaeckel, Willy 785.
Jansen, F. M. 519, 523.
Jossot 64.
Jost, Hans 175.
Kainradl, Leo 8, 12, 885.
Kandinsky, W. 586.
Karpf, Eugen M. 774.
Kirchner, Ernst Ludwig 428, 875.
Klemm, Walter 561.
Koch, Rudolf 531, IV.
Kokoschka, Oskar 59, 458, 459, 461, 587, 607, 620, 709, 739, 741.
Kollwitz, Käthe 81.
Krain, Willibald 463.
Krauskopf, Bruno 107.
Kubin, Alfred 193, 863, 864.
Lasker-Schüler, Else 438, 441, 442, 443, 827.
Lehmbruck, W. 371.
Magg, Alfons 142.
Malmquist, Sandro 608.
Marc, Franz 353, 634.
Masereel Frans 647, 659, 661, 855.
Meid, Hans 45, 773.

Meidner, Ludwig 231, 300, 308, 310, 316, 320, 327, 328, 329, 335, 338, 341, 555, 557, 567, 573, 625, 711, 823, 861.
Meinke, Hanns 280, 281.
Meseck, Felix 118.
Michelson, L. 665.
Müller-Ewald 423.
Munch, Edvard 179.
Odoy, Max 27, 36.
Ophey, Walther 263.
Oppenheimer, Max 79, 302, 358.
Orlik, Emil 31, 41, 159, 235, 738, 745.
Paul, Bruno 215.
Picasso, Pablo 355.
Plünnecke, Wilhelm 837.
Poetzelberger, Oswald 153.
Preetorius, E. 85, 88, 157, 165, 562.
Rabus, Karl 874.
Reigbert, Otto 167.
Renner, Paul 298, 425.
Röhrs, Fritz 24.
Rösler, Waldemar 480.
Russolo, Luigi 344.
Sack, Gustav 813.
Scharff, Edwin 173.
Scheerbart, Paul 60, 61, 62, 63.
Schiele, Egon 333.
Schiestl, Rudolf 528.
Schilling, Erich 717.
Schinnerer, Adolf 185.
Schöllgen, Hubert 719.
Schwitters, Kurt 622, 633.
Seewald, Richard 303.
Segal, A. 307.
Severini, Gino 591, 595.
Sievert, Ludwig 850.
Slevogt, Max 357, 846, 847.
Smith, Eddy 471, 478.
Starke, Ottomar 195, 575, 646, 651, 655, 808, 833, 867.
Stein, Otto Th. W. 4, 445.
Steiner-Prag, Hugo 69.
Steinhardt, Jakob 315, 583.
Stern, Ernst 163, 201, 693, 740, 751, 783.
Strnad, Oskar 714.
Tappert, Georg 363.
Thesing, Paul 379.
Tiemann, Walter 279, 716.
Tischmeyer, Julius 141.
Uzarski 111.
Vallotton, Felix 64.
Vogel, Karl 806.
Wauer, William 592, 594.
Wecus, Walter von 270, 271, 494, 782.
Weise, O. 735.
Weiß, E. R. 110, 237, 248, 272.
Werthner, Hans 527.
Wildermann, Hans 228.
Wyspiański, 17.
Zalisz, J. F. 91.

b) Photographen

Bender, Anna, Elberfeld 439.
Becker & Maaß, Berlin 801.
Carl, Hans Dr., Feldafing 285.
Eberth, Berlin 71.
Erfurth, Hugo, Dresden 708.
Genthe, Selma, Leipzig 495, 560, 765.
Gottmann, E., Heidelberg 232.
Halberstadt, Max, Hamburg 396.
Heinemann, Georg, Eisenach 501.
Heß, Nini & Carry, Frankfurt a. M. 762.
Hesse, Gertrud, Duisburg 611.
Kaiser, H., Freiburg i. Br. 394.
Kroll, Bruno, Berlin 367.
Löwy, Franz, Wien 777.
Oertelt-Ostwald, Berlin 543.
d'Ora, Wien 483.
Osborne, Li, München 581, 829.
Pfemfert, Franz, Berlin 821.
Remb. v. Ryn, K. A. 763.
Rieß, Berlin 664, 797.
Sanden-Sellin, Berlin 386.
Schaefer, Paul, Wiesbaden 417.
Schwarzkopf, M., Zürich 40, 377.
Seifert, Else, Anacapri 533.
Sternheim-Bauer, Thea (Waldhof) 362.
Wagner, C. P., Innsbruck 431.
Wegner, Heinz G., Bagdad 470.
Wertheim, A., Berlin 249.
Zander & Labisch, Berlin 669, 681.

Romane, Erzählungen
und literaturgeschichtliche Werke
aus R. Voigtländers Verlag
in Leipzig

*

Wohl mancher möchte die alten guten deutschen Erzähler besitzen und immer wieder lesen, doch die Anschaffung der Gesamtausgaben ist ihm zu teuer. Um diesen Suchenden zu helfen, wurde die Sammlung

Deutsche Erzähler

geschaffen. In je einem Band zu geringem Preise sind die wertvollsten Erzählungen der ersten Meister zusammengefaßt. Die Auswahl ist von besten Literaturkennern getroffen, und jeder Band enthält ein Vorwort, das mit den Schriftstellern und ihren Werken eng vertraut macht. Aber auch den künstlerischen Anforderungen ist Rechnung getragen. Trotz aller Billigkeit sind die Bände auf bestem weißen Papier mit klarer Schrift gedruckt in vornehm-geschmackvolle Einbände in Ganzleinen und Halbleder gebunden. So bilden die „deutschen Erzähler" eine Quelle geistigen Genusses und einen Schmuck jeder Bibliothek.

Die Sammlung umfaßt bisher:

L. Anzengruber, Meistererzählungen. 360 Seiten. Inhalt: Die Polizze, Diebs-Annerl. Der gottüberlegene Jakob. Treff-Aß. Der Verschollene. Zu fromm. Hartingers alte Sixtin. Der starke Pankraz und die schwache Eva. Der Einsam'. Wenn einer es zu schlau macht. Der Schatzgräber. Die Heimkehr.

L. v. François, Meistererzählungen. 352 S. Die Geschichte meines Urgroßvaters. Der Posten der Frau. Fräulein Muthchen und ihr Hausmeier. Das Jubiläum. Die goldene Hochzeit.

W. von Goethe, Märchen und Erzählungen. 394 S. Inhalt: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Die wunderlichen Nachbarskinder. Der neue Paris. Sankt Joseph der Zweite. Die pilgernde Törin. Die neue Melusine. Wer ist der Verräter? Der Mann von fünfzig Jahren. Erlebnis eines Knaben. Novelle.

Jeremias Gotthelf, Meistererzählungen. 374 S. Inhalt: Elsi, die seltsame Magd. Kurt von Koppigen. Die schwarze Spinne. Hans Joggeli, der Erbvetter. Die Frau Pfarrerin.

Gottfried Keller, Der Landvogt von Greifensee und andere Novellen. 331 S. Inhalt: Der Landvogt von Greifensee. Das Fähnlein der sieben Aufrechten. Die arme Baronin. Don Correa. Eugenia. Der schlimm-heilige Vitalis. Das Tanzlegendchen.

Gottfried Keller, Die Leute von Seldwyla. (Auswahl.) 334 S. Inhalt: Romeo und Julia auf dem Dorfe. Die drei gerechten Kammacher. Der Schmied seines Glückes. Dietegen. Das verlorene Lachen.

Hermann Kurz, Reichsstädtische und andere Erzählungen. 375 S. Inhalt: Eine reichsstädtische Glockengießerfamilie. Wie der Großvater die Großmutter nahm. Das Witwenstüblein. Die blasse Apollonia. Ein Herzensstreich. Das gepaarte Heiratsgesuch. Das weiße Hemd. Die Zaubernacht. Das Arkanum. Den Galgen! sagt der Eichele. Sankt Urbans Krug. Ein Donnerwetter im Hornung. Die beiden Tubus.

Melchior Meyr, Erzählungen aus dem Ries. (Auswahl.) 364 S. Inhalt: Ludwig und Annemarie. Der Sieg des Schwachen. Der schwarze Hans.

J. V. von Scheffel, Novellen und Episteln. 311 S. Inhalt: Hugideo. Juniperus. Episteln: Säkkinger Episteln. Ein Bericht aus der Schweiz. Ein Bericht aus Wellschland. Römische Episteln. Venetianische Episteln. Ein Bericht aus Meran. Gedenkbuch über stattgehabte Einlagerung auf Kastell Toblino im Tridentinischen. Juli und August 1855.

Schiller als Erzähler. 366 S. Inhalt: Der Geisterseher. Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte. Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache. Der Verbrecher

aus verlorener Ehre. Spiel des Schicksals. Herzog von Alba bei einem Frühstück auf dem Schlosse zu Rudolstadt im Jahre 1547. Des Grafen Lamoral von Egmont Leben und Tod.
Adalbert Stifter, Der Hochwald und andere Erzählungen. 373 S. Inhalt: Der Hochwald. Brigitta. Der Hagestolz. Bergkristall.
Theodor Storm, Am grauen Strand, am grauen Meer. Heimaterzählungen. 299 S. Inhalt: Auf dem Staatshof. Psyche. Aquis submersus. Der Schimmelreiter.
Jeder Band in braunem Ganzleineneinband 5 M., in vornehmem Halbledereinband 8 M.

Die Sammlung wird fortgesetzt.

★

Vom gleichen Gesichtspunkt ausgehend, wurde das Beste und Wertvollste der deutschen Romanliteratur zusammengefaßt in der Sammlung „Der Hort".

Der Hort

soll ein Begleiter sein. Deshalb wurde er in handlichen Taschenausgaben auf bestes weißes Dünndruckpapier gedruckt und in vornehmen Einband aus blauem Leinen oder Leder biegsam gebunden. Die Bände schmiegen sich dem Körper gut an und haben trotzdem ein äußerst würdiges Aussehen.

Bisher liegen vor:

Gottfried Keller, Der grüne Heinrich. 2 Bde. 931 Seiten. In Leinen 8 M., in Leder 16 M.
Hermann Kurz, Schillers Heimatjahre. 760 Seiten. In Leinen 5 M., in Leder 9 M.
Wilibald Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow. 396 Seiten. In Leinen 4 M., in Leder 8 M.
Joseph Viktor von Scheffel, Ekkehard. 508 Seiten. In Leinen 4 M., in Leder 8 M.
Wilhelm Hauff, Lichtenstein. 449 Seiten. In Leinen 4 M., in Leder 8 M.
Jeremias Gotthelf, Uli der Knecht. 430 Seiten. In Leinen 4 M., in Leder 8 M.
Jeremias Gotthelf, Uli der Pächter. 496 Seiten. In Leinen 4 M., in Leder 8 M.
Gottfried Keller, Martin Salander. 360 Seiten. In Leinen 3 M., in Leder 7 M.
Wilhelm Meinhold: Maria Schweidler, die Bernsteinhexe. 248 Seiten. In Leinen 3 M., in Leder 7 M.
Albert Emil Brachvogel, Friedemann Bach. 608 Seiten. In Leinen 5 M., in Leder 9 M.

Die Sammlung wird fortgesetzt.

★

Im gleichen Verlage sind an literaturgeschichtlichen Werken ferner erschienen:

Deutsche Dichtung im Strome deutschen Lebens von Karl Kaulfuß-Diesch. (316 Seiten in Halbleinen 5 M.) Der Literarische Handweiser schreibt darüber: „Die deutsche Dichtung im Strome deutschen Lebens, d. h. ihre Bedingtheit im Rahmen der gesamten deutschen Kultur zu zeigen und sie aus der geistigen Umwelt ihrer Entstehungszeit zu erklären, ist die Absicht des Verfassers." Den Erfolg aber würdigt die Sächsische Schulzeitung mit den Worten: „So werden vor dem Leser die feinen Fäden geistesgeschichtlicher Entwicklung bloßgelegt. In 13 Ideengruppen vom vorliterarischen Zeitalter an bis zur Gegenwart ist der reichhaltige Stoff zusammengebracht. Das Werk vermehrt nicht die lange Reihe landesüblicher Literaturgeschichten. Es steht in seiner feinen Eigenart außerhalb der Reihe und wird seinen Lesern durch seine wissenschaftliche Gründlichkeit und seine glückliche Einstellung viel Freude bereiten."

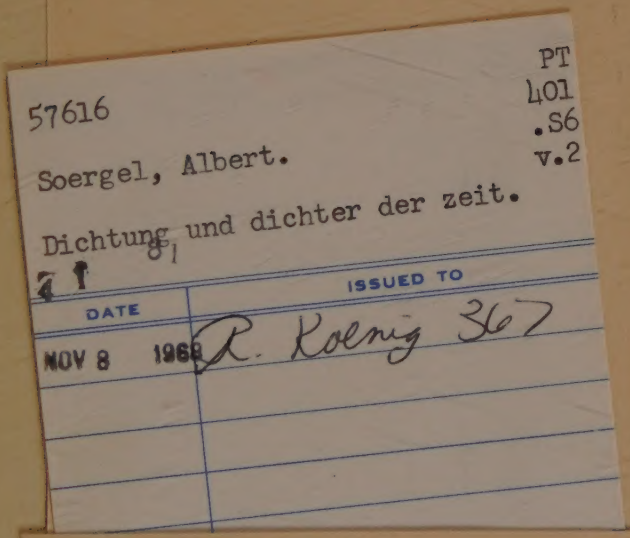
Die Seele der Zeit in der Dichtung um die Jahrhundertwende (327 Seiten in Halbleinen 5 M.) nennt **Alfred Wien** sein Werk, über dessen Bestimmung er im Vorwort selbst sagt: „Dies Buch will kein eine Synthese der deutschen Kultur in der Dichtung um die Zeitwende von 1900. Es will keine Literaturgeschichte geben, sondern die kulturellen Strömungen und Entwicklungen aufzudecken und klarzulegen versuchen, wie sie sich in der Dichtung um die Jahrhundertwende widerspiegeln und offenbaren. Die Seele jener letzten Epoche vor Ausbruch des Krieges soll in den Manifestationen der zeitgenössischen Poesie wieder erweckt und festgestellt werden." Diese Aufgabe erfüllt das Buch in vollstem Maße, so daß Paul Kluckhohn in „Die schöne Literatur" zu dem Schluß kommt: „Wir erhalten so ein im wesentlichen zutreffendes und gut orientierendes Gesamtbild des deutschen Seelenlebens im Spiegel der Dichtung von 1900, wie es in der Art bisher noch nicht gegeben war. Daß es trotz der berechtigten vielen Zitate angenehm zu lesen ist, ist kein geringes literarisches Verdienst des Verfassers."

Henrik Ibsen als Verkünder des dritten Reiches, von Rolf Engert (304 Seiten, gebunden 5 M.) läßt uns einen Einblick in Ibsens Weltanschauung tun. „Ibsen tritt hier als Verkünder des Reiches auf, das sich aus der Erkenntnis des Vorangegangenen entwickeln muß als Verbindung von Sinn und Geist. Ibsen verkündet hier das Kulturreich, entstehend aus ‚angewandter Vernunft für und durch die Menschen'. Ibsen verkündet das Reich der Harmonie, in dem Glaube und Wissen nicht in Widerspruch, sondern in absolutem Einklang stehen. Rolf Engert, der Verfasser des außergewöhnlich gehaltvollen Buches, welches Ibsenfreunde und Sucher des dritten Reiches gepackt hält von der ersten bis zur letzten Seite, zeigt, wieviel Ibsen mehr war als Dramendichter und wie er gerade als Dramendichter ein Seher von unerhörter Hellsichtigkeit war. Denn Ibsen kündete in seinen Dramen längst vor denen, die heute als Propheten aufstehen, das ‚dritte Reich'. Rolf Engert gibt uns mit seinem Buche einen Führer durch Ibsens Gedankenwelt. Er zeigt uns das heidnisch-sinnliche Zeitalter als das Kindheits-, die christlich-geistige Epoche als das Jünglingsalter und zeigt, wie die Menschheit mit Naturnotwendigkeit in das Mannesalter hineinwachsen muß." (Alfred Rau in „Die Pyramide".)

Vom goldenen Überfluß. „Eine Auswahl aus neueren deutschen Dichtern für Schule und Haus" nennt sich die von Dr. J. **Löwenberg** herausgegebene Gedichtsammlung (370 Seiten in Halbleinen 3,25 M.), und es ist, wie die Zeitschrift ‚Schule und Elternhaus' bestätigt, „wahrhaftig eine Schale, die überfließt von goldnen Gaben. Die neueste Ausgabe, das 221. bis 225. Tausend — schon die Zahl zeigt die Beliebtheit — ist gegenüber den früheren reichhaltiger, hat besonders die neueren Dichter mehr berücksichtigt oder erst ganz neu aufgenommen. Weil sie so vollkommen auf der Höhe ist, dürfen wir wohl feststellen, daß wir in diesem Buch eine der ersten und reichhaltigsten Sammlungen moderner Dichtung überhaupt haben. Das Kellersche Wort, das als Motto am Anfang steht: ‚Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, trinkt vom goldnen Überfluß der Welt!' und das Schlußwort des Barthelschen Gedichts am Ende: ‚Wir bauen freudig hin zum Purpurball der Sonne!' zeigen den Sinn der Sammlung, die Freude und Tatkraft im Herzen wachrufen will."

57616

PT
401
.S6
v.2



57616

PT
401
.S6
v.2

Soergel, Albert.

Dichtung und dichter der zeit.

DATE

ISSUED TO

NOV 8 1968 R. Koenig 367

KLINCK MEMORIAL LIBRARY
Concordia Teachers College
River Forest, Illinois

PRINTED IN U. S. A.